5

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografici

Sommario

« *Appunti romani* »
Disegni di Carlo Pelliccia

In copertina: *The member of the wedding* (1953) di Lazlo Benedek

---

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XV - NUMERO 5 - MAGGIO 1954

Gli avatar del cinematografo

Di crisalidi in metamorfosi, di declini in resurrezioni, di avatar in avatar il cinematografo mena, da quando lo frequento, un'esistenza da montagne russe. Taceva, ora parla; era acquaforte, e si fa pittura; giocava al bidimensionale, e si aggiunge il rilievo; era una porta stretta, ora s'offre in tutta ampiezza al mondo...

Quo vadis, cinema? E quando ti contenterai di esser te stesso?

Oggi, novità principale, lo schermo, surriscaldato di progresso, si dilata verso dimensioni elefantiache. C'è il rischio che ne derivi una rivoluzione della drammaturgia filmica. E' per questo che la serenità di un René Clair davanti a un tal fenomeno di escrescenza visiva ha destato qualche sorpresa. In una intervista al «Figaro» (7 luglio 1953), l'autore delle Belles-de-nuit *ha dichiarato tranquillamente: «Schermo largo, schermo curvo, cilindrico o ovale? E perché no?».*

Certo, è vano dire «no» all'affermazione del «progresso». L'esperienza, all'occorrenza, ce ne istruirà. Non ha forse egli, come me ed altri, dovuto or son vent'anni inghiottire a forza l'amaro boccone del «parlato», non senza un passeggero malumore? Se, oggi, René Clair non sembra più opporre, alle pressanti esigenze del «panoramico», le riserve che un giorno gli ispirò l'abbandono dell'eloquente silenzio, bisogna forse dedurne ch'egli accetta di subirle, o non ch'egli è stanco di ribellarsi?

E, tuttavia, si può dubitare che a lui possa davvero pia-

cere un cinema che si stende in larghezza, che si gonfia e si fa obeso, lui ch'è sempre stato uno dei piú ostinati ad instaurare e praticare un cinematografo di profondità?

In ogni caso, nessun cineasta ignora — e Clair meno di ogni altro — che la forma dello schermo determina fatalmente la « forma » della drammaturgia che vi si proietta. E' dunque senza inquietudine che vedremo istallarsi il Cinemascope (procedimento Chrétien) che rischia per il momento di favorire una sorte di esibizionismo visivo, o lo schermo « panoramico » (La tunica) *che si rifà alla ampiezza dello Châtelet (fermo restando che l'esibizionismo ha i suoi poeti e che lo « Châtelet » si apre altrettanto legittimamente al* Cristoforo Colombo *di Claudel che al* Giro del mondo in 80 giorni)? *No, certamente.*

Il che m'induce a pensare che il paradosso di Henri-Georges Clouzot — Viva il « panoramico »! Finalmente potremo fare dei film intimisti... — *non acquisterà un serio significato se non quando sarà inventato lo schermo a dimensioni variabili che, largo quando occorre, si possa ridurre, secondo le esigenze drammatiche, alle dimensioni del « primo piano ».*

Ma torniamo a René Clair, la cui intervista non ha finito di offrirc sorprese. Egli dichiara, in effetti, che sopporterebbe pazientemente l'attuale confusione, « se l'avvento del Cinemascope e dei procedimenti analoghi non sollevasse una questione assai piú importante delle nostre preferenze estetiche. La questione è quella dei futuri rapporti tra il Cinema e la Televisione ». E, secondo lui, rilievo e larghezza rischiano di compromettere tali rapporti.

E' possibile che la battaglia ingaggiata in America, ed anche in Francia, tra Cinema e Televisione superi in gravità, agli occhi di un autore di film, le sue preferenze estetiche di creatore?

Mi rifiuto di ammetterlo.

E tuttavia questi rapporti, questa collaborazione futura tra schermo pubblico e schermo familiare, questo bilinguismo tele-cinema, quale cineasta lo auspica piú di me, quale da piú tempo vi si affatica? Dopo aver prodotto alla Televisione Francese trentacinque emissioni consecutive, nelle quali ho adoperato insieme « ripresa diretta » e « telecinema », sono giunto alla convinzione che scartare dal cammino del ci-

nema l'avventura dello schermo largo o quella del rilievo, al solo scopo di non compromettere una collaborazione resasi necessaria fra il Cinema e la Televisione sarebbe una pericolosa aberrazione.

Se i recenti avatar *tecnici della Settima Arte debbono apportare, sia pure labilmente, o anche a discapito del piú puro cinematografo (quello del buco della serratura e della porta stretta) un ritorno di vigore alla nostra industria depressa, bisogna utilizzarle senza reticenza.*

E' un cinema ben portante, un cinema rimesso in panni, ricco e forte che noi dobbiamo esporre domani a una collaborazione — in se stessa piena di vantaggi ma anche di pericoli — con l'enorme potenza virtuale ch'è la Televisione. Non un cinema sclerotico che giochi la carta dalla sua stessa morte.

Ed in tal senso, anche se cinemascope, cinerama, schermo panoramico e altri magnascopi dovessero costituire, sul piano dell'Arte filmica, null'altro che il vuoto a grandi dimensioni, il solo fatto ch'essi possono accrescere per qualche tempo le risorse della nostra professione impone che li si accolga a schermi spalancati.

E, particolarmente, nella speranza ch'essi la possano mettere ben presto in miglior posizione per firmare con la Televisione, su un piede di uguaglianza e non con mani e piedi legati, quel gran trattato di pace e mutua assistenza che io vado invocando, per quel che mi riguarda, da quando il Cinema ha cominciato a preoccuparsi del suo destino e la Televisione a pavoneggiarsi del suo.

Marcel L'Herbier

Joseph Antoine Ferdinand Plateau

Il nome, la figura, i lavori di Joseph Plateau dovrebbero per i primi essere evocati, in una ideale « Storia generale del Cinema », o quanto meno nella sua prefazione.

Le ricerche, gli esperimenti, i principi, le teorie di questo scienziato, professore di fiisica sperimentale all'Università di Gand e membro dell'Accademia delle Scienze del Belgio, che François Arago, nel tempo in cui fu segretario perpetuo dell'Institut de France, definí, una volta, « un genio », costituiscono in effetti la prima analisi concreta del fenomeno fisiologico, senza la cui approfondita conoscenza scientifica e sperimentale il cinema non sarebbe stato realizzabile: vogliamo dire la persistenza retinosa, constatata e descritta da secoli e secoli ma fin allora mai studiata e spiegata.

I lavori di Plateau su tale soggetto risultano la base scientifica, se non tecnica, della decomposizione in immagini del movimento naturale, della sua successiva ricomposizione, del mezzo insomma di creare tramite le immagini l'impressione della vita.

Per arrivare al cinema, cosí come lo si conosce dalla fine del secolo scorso, i procedimenti successivi di analisi e di sintesi, il loro assiduo perfezionamento meccanico, chimico, ottico, e la proiezione sullo schermo sono, a volere ben considerare, delle fasi secondarie, delle scoperte, messe a punto, miglioramenti di applicazioni, degli sviluppi quasi puramente artigianali o industriali.

E tuttavia, a dispetto di questa evidenza rapidamente, elusivamente sottolineata, però solo al principio del XX secolo da uno o due scienziati, la figura e l'opera di Plateau, sviluppandosi d'altronde in una atmosfera drammatica commovente e singolare — saremmo tentati di scrivere tragica, pensando alla sua famosa esclamazione del periodo della cecità: « Ah, se vedessi! », riferita dal genero — sono rimaste avvolte nella penombra salvo che in alcuni studi o omaggi accademici ad essi contemporanei.

In quella che si usa denominare la « letteratura cinematografica », là dove l'apporto di numerose figure assai meno alte e di gran lunga meno significative han trovato zelanti commentatori e storiografi — si è arrivato perfino a insinuare che alcuni di questi ultimi fossero interessati — quelli di Plateau finora non sono stati generalmente che troppo succintamente evocati, in rapporto alla loro importanza e al loro interesse umano. Su un altro piano, quello delle commemorazioni e degli « omaggi » di cui il mondo del cinema si è spesso mostrato tanto prodigo, si riscontrano il medesimo riserbo se non persino il silenzio o addirittura l'oblio: qua e là una casa di riposo per vecchi artigiani del cinema o una sala di proiezione sono stati intitolati al nome di Plateau. E' il caso del Belgio, dov'è naturale che si sia meglio serbato il ricordo di un uomo di questa terra che figura a piú di un titolo tra le glorie della scienza del XIX secolo. In Italia c'è a Roma un progetto edilizio di una sala cinematografica che, quando le disposizioni amministrative ne avranno permesso la realizzazione, porterà il suo nome glorioso, e questo fatto contribuirà — speriamo! — a farlo conoscere dal grosso pubblico, che senza dubbio lo ignora completamente.

Ma è poco, veramente poco!

* * *

Joseph-Antoine Ferdinand Plateau nacque a Bruxelles il 14 ottobre 1801. Suo padre era pittore e avrebbe desiderato vederlo continuare la propria carriera di « specialista in fiori ». Allievo prodigio nelle scuole elementari, a quattordici anni era già iscritto all'Accademia di disegno di Bruxelles, benché la sua curiosità e i suoi impulsi lo guidassero irresistibilmente verso le scienze naturali. Nei mesi che seguono muore la madre, e a breve distanza il padre. L'adolescente ne è fortemente scosso. La sua vita è legata a un filo: la battaglia di Waterloo lo caccia dalla sua casa, lo costringe a cercar rifugio, in compagnia di contadini, nella foresta di Soignes e distrae il suo spirito dal dolore tormentoso. Il suo tutore, uno zio, fa l'avvocato, e sogna per lui la medesima carriera. Costui non gli consente di restare piú di qualche mese all'Accademia, malgrado un intervento del principe Frédéric che siede a Bruxelles in rappresentanza dal padre Guglielmo d'Olanda, e che gli ha promesso la sua protezione.

Il tutore indirizza il suo pupillo verso gli studi umanistici. Plateau brucia molte tappe, rafforzando sempre piú il suo gusto per le scienze, sotto l'influenza del matematico Quetelet.

Nel 1822 s'iscrive all'Università di Liegi; non alla Facoltà di Scienze, come avrebbe voluto, ma a quella di Diritto, seguendo in

ciò le pressioni del tutore. Due anni dopo però comincia a seguire anche i corsi di scienze e tre mesi dopo aver sostenuto gli esami di candidato in Diritto, si fa ammettere — è l'ottobre del 1924 — come candidato alla Facoltà di Scienze fisiche e matematiche. Cinque anni dopo si laurea dottore in tali discipline.

Per compiere degli esperimenti, dei quali vuole corredare la sua tesi — sulla quale ritorneremo tra breve — egli prende a fissare il sole, in pieno meriggio, a occhio nudo per piú di venticinque secondi. Riesce in tal modo a rilevare numerosi fenomeni riguardanti la vista. Ma gravi conseguenze dovevano seguire questa imprudenza: esse lo condurranno, nel 1841, a una infiammazione della coroide che, due anni dopo, provocherà la cecità assoluta.

Nel frattempo Plateau aveva accettato una cattedra di Scienze in un istituto d'insegnamento di grande reputazione, fondato a Bruxelles dall'italiano Gaggia, e che già contava tra i suoi professori Vincenzo Gioberti. Lí egli fece meraviglie, secondo una testimonianza di quest'ultimo. Di là, Plateau passò all'Università di Gand; ma quando la notte si appesantí sui suoi occhi dové abbandonare l'insegnamento, pur continuando a compiere, con i suoi assistenti, molteplici esperimenti, i rapporti e le tesi dei quali — sulle apparenze visive, sull'equilibrio dei liquidi sottratti all'azione della gravità, sulle leggi della sensazione di luce e di fatica, ecc. — riempiono interi volumi di annali scientifici.

Tutta la vita di Plateau fu consacrata alla scienza. Di fronte alle esigenze ed alle attrattive di questa, egli trascurò costantemente la propria salute ed integrità fisica: suo genero G. van der Meensbrugghe, fisico anche lui e suo assistente, ha piacevolmente raccontato come, essendo a Parigi in viaggio di nozze, egli avesse lasciato per una intera giornata la giovane sposa in albergo per correre ad un incontro con alcuni scienziati tra cui Babinet. Rientrato di notte in albergo mentre, impensieriti per ritardo, lo si cercava dappertutto, egli si scusò dicendo: « Avevo dimenticato di essere sposato! ».

Aveva appena superato la candidatura in Scienze che pubblicò uno studio: « *Sur les sensations produites dans l'oeil par les différentes couleurs* », lavoro che aprí la strada alle ricerche posteriori. La sua tesi di laurea s'intitolò « *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue* ». Egli vi sviluppava, con chiarezza di espressione e rigore di metodo, una teoria fondata su esperienze originali. I principi enunciati in questa tesi possono cosí definirsi:

1) Ogni impressione visiva richiede un tempo apprezzabile per la sua formazione completa, cosí come per la sua completa sparizione;

2) Quando si indebolisce una impressione, la velocità del suo in-

debolimento è tanto meno rapida quanto piú l'impressione si approssima al termine;

3) La durata totale delle impressioni, dall'istante in cui esse hanno acquisito la loro pienezza fino a quello in cui non son piú che appena sensibili, è uguale all'incirca a 0'',34 (circa un terzo di secondo).

Queste constatazioni permisero a Plateau di spiegare con chiarezza e precisione numerose illusioni ottiche con le leggi della persistenza delle immagini luminose: per esempio, perché la caduta della pioggia o della grandine offre l'immagine di una serie di rette parallele anziché quella di corpi staccati e rotondi; perché le ruote di una vettura che si muova rapidamente sembrino aver perso i lori raggi (la proiezione cinematografica creerà a tal proposito una nuova illusione, quella dell'abolizione del movimento, mentre il movimento è reale), mentre gli oggetti situati dietro di esse appaiono come attraverso una nebbia leggera. Queste medesime constatazioni consentirono ancora a Plateau la spiegazione scientifica del fenomeno del Thaumatropio di Pâris: un disco a doppia faccia portante disegnati da un lato un uccello, dall'altro una gabbia, e la cui rotazione su un asse diametrale faceva apparire l'uccello come chiuso in gabbia.

Dopo il 1830, Plateau approfondisce le sue esperienze. Inizialmente, in un modo singolare: egli crea e studia l'illusione dell'immobilità di un oggetto in movimento. Poi sonda, attraverso il medesimo principio, l'illusione opposta. Analizza un movimento in una serie di figurine: queste passano per gradi da una forma, o posizione, all'altra. Egli imprime loro un movimento esteriore di rotazione a un ritmo tale che provochi la loro fusione e constata — prova delle sue deduzioni — che le figure cambiano gradualmente di forma o di posizione, mentre il fondo su cui esse appaiono rimane fisso.

Da questa esperienza nasce il « fenakistiscopio », poi il « pantascopio », apparecchi dimostrativi che divennero ben presto strumenti di fisica divertente, largamente limitati e diffusi, ed anche frequentemente plagiati. Tanto che nel 1849 Plateau, che annetteva, e non a torto, grande importanza alla sua scoperta, fece valere i suoi diritti di priorità chiaramente fissati in una lettera del 20 gennaio 1833, che descrive i suoi esperiemnti e i suoi apparecchi e che fu pubblicata nella « Correspondence mathématique et physique », e infine in una nota redatta negli ultimi anni di vita e comunicata, dopo la sua morte, all'Accademia Belga delle Scienze.

Molti dei « disegni animati » (poiché in effetti è di questo che si tratta) di Plateau furono disegnati e dipinti da Madow, uno dei valenti pittori belgi della scuola romantica, suo amico. Degno di essere ricordato è « il demone che soffia sul fuoco ». Secondo un testo dell'epoca « l'immagine rappresenta una testa di demone che si china

verso un fuoco di carbone, poi si rialza per riprender fiato, si china di nuovo a soffiare, e cosí di seguito »... « le figure modificate gradualmente, ed eseguite con la massima cura, sottoposte all'effetto del *fenakistiscope* si risolvevano in una immagine in apparenza animata e capace di suscitare un'autentica ammirazione in tutti coloro che vedevano in funzione l'apparecchio ».

Questo tuttavia non fu che uno fra i tanti esperimenti di Plateau, gli studi del quale sulle apparenze visive son condensati in una celebre memoria presentata, nel 1833, alla classe di Scienze dell'Accademia belga. Tale memoria si intitolava « *Essai d'une théorie générale des apparences visuelles* ». Si trattava della prima parte di un grande lavoro che doveva comprendere lo studio della persistenza delle impressioni della retina, dei colori accidentali, dell'irradiazione, degli effetti della giustapposizione dei colori e delle ombre colorate. Plateau semplificò il suo vasto progetto dividendo tutti questi fenomeni in due grandi categorie: la prima, che forma l'oggetto della memoria citata, comprende le apparenze che succedono alla contemplazione medesima. Tutto questo lavoro andrebbe considerato come l'ampia prefazione alla storia del cinema.

Abbiamo notato come l'opera di Plateau venne, ai suoi tempi, presa in considerazione negli ambienti scientifici, e la sua personalità messa in luce da omaggi commoventi. Senza entrare in particolari che rischierebbero di farci deviare verso considerazioni che non hanno attinenza col cinema, possiamo notare, per esempio, che un indirizzo di felicitazioni inviato nel 1872 dall'Accademia delle Scienze di Berlino in occasione del centesimo anniversario della fondazione della Accademia Belga delle Scienze, conteneva il brano seguente: « Colpito da una infermità che sembrava dovesse impedirgli ogni specie di ricerche al di fuori della pura meditazione, uno di voi ha rinnovato nel campo della fisica sperimentale le meraviglie di cui Huber di Ginevra aveva già dato l'esempio nel campo della storia naturale », e che il presidente della seduta di commemorazione poté dire: « Pochi nomi son circondati di una stima cosí universale come quello di questo studioso, divenuto vittima della scienza senza maledirla e senza farsi un merito della sua sventura. Tanto meno egli si è perso d'animo, e benché privato di quella luce della quale aveva analizzato le meraviglie, egli ha ancora stupito il mondo delle scienze con nuove scoperte ».

Agli sforzi impostigli dalla cecità Plateau si sottomise senza mai una parola di rammarico, senza mai una lagnanza. Per molto tempo, desiderando finché fosse possibile fare a meno di segretari, egli mantenne una imponente corrispondenza coi colleghi belgi e stranieri, e redasse i suoi rapporti e le sue memorie scrivendo tra due linee me-

talliche fissate lungo i bordi da tasselli di legno posati sul foglio; e solo molto tardi si decise a dettare. D'altronde egli si mostrò sempre di umore sereno. Non maledisse mai la sorte che l'aveva reso vittima della sua passione per le ricerche.S'egli espresse talvolta un rammarico, un'impazienza per la cecità, fu unicamente davanti all'impotenza a seguire personalmente lo svolgersi delle proprie esperienze. Tragico destino dello scienziato vittima dei propri studi, del ricercatore che perde la vista proprio nel momento stesso in cui crea il principio di una nuova forma di espressione, di un'arte nuova basata esclusivamente sulla vista. Quella calma accettazione, questa rassegnazione derivano in linea diretta dalla sua passione scientifica, dalla forza del suo carattere, e dalla sua fede.

Plateau, ha osservato G. van der Meensbrugghe, era un cristiano convinto; esternava un vivo rammarico ogni qualvolta un uomo di scienza si faceva forte dei meravigliosi progressi del secolo per avanzare dottrine materialistiche o antireligiose; « la religione — diceva — è un balsamo celeste per tutte le sofferenze morali e fisiche, ed è un delitto di lesa umanità cercar di privarne coloro che sono infelici quaggiú.

Per quel che riguardava lui, quanto piú aveva approfondito i segreti della natura, tanto piú s'inchinava dinanzi ai misteri di ordine soprannaturale ».

Dagli anni trascorsi all'Accademia di disegno di Bruxelles, Plateau non conservò che scarso interesse per il disegno e la pittura. Come suo padre, non mancava di talento nella composizione ed era un colorista sensibile. Ma la sua esperienza plastica fu innanzi tutto e quasi unicamente al servizio della scienza, in particolar modo al servizio del Phenakistiscope e del Pantascope, per i quali preparò diversi disegni animati.

Ma — particolare che può apparire singolare — quest'uomo tutto teso alla scoperta dei segreti della natura, era poeta. Si possono ritrovare, in riviste letterarie della metà del secolo XIX, alcune delle sue poesie, visibilmente ispirate alle correnti della poesia belga dell'epoca, d'influsso e di espressione francese. D'altronde, nella « Notice » che G. van der Meensbrugghe redasse sul suocero per l'Accademia Belga delle Scienze, si scoprono diversi suoi delicati frammenti. S'ispirano generalmente alla vita familiare, all'infanzia, per la quale egli mostrava un'attenzione e un'emozione paragonabile a quella dell'Hugo dell'« Art d'être grand-père ». Per festeggiare, ad esempio, la ricorrenza del quarto mese di vita della figliuoletta Felicia, egli compose questa ottava:

J'ai dit que je prenais
De mes petits doigts les objets.

Mais il en est un
Plus étonnant qu'aucun

Et je cherche en vain
A le prendre en main.
Cet objet sans pareil
C'est... c'est un rayon de soleil.

E in una rivista belga del 1849 si può rinvenire questa « Ode al Re dei monelli »:

Monarque des gamins, dont les pattes noircies
Vont furetant, brisant et dechirant partout,
Fabriquant de patés sur tes pages salie
Accepte mon hommage, illustre touche-à-tout.

Arlequin stupefait tient sa batte pendante,
Le gai Polichinelle est muet devant toi
Pierrot, plus pâle encore, reste bouche béante,
Tous viennent des gamins admirer le grand Roi.

Pour sceptre, d'un tambour tu portes les baguettes
Pour couronne un cerceau sur tes cheveux mêlés;
Pantins, soldats de plomb, chevaux de bois, trompettes
Gisent autour de toi poudreux et mutilés.

Honneur donc, Touche-à-tout, ô monarque admirable!
Honneur à toi! Toujours digne de ton beau nom;
Poursuis de tes esploits le cours inimitable,
Et du peuple gamin sois le Napoléon!

Plateau non aveva, in campo letterario, alcuna pretesa. Se talune sue poesie furono pubblicate, ciò avvenne, pare, a sua insaputa e contro la sua volontà. Per suo conto, egli non vedeva in esse che dei « couplets » di canzoni di cui egli stesso componeva il semplice svolgimento melodico, e che amava cantare, in riunioni familiari, per intrattenere i suoi figliuoletti. Trovava in ciò un diversivo — intonato al gusto, ai costumi e allo spirito borghese del Belgio di quell'epoca — alla tensione causatagli dai suoi lavori, ch'egli perseguí metodicamente, fino agli ultimi istanti di vita, quotidianamente fino ad ore assai avanzate della notte sul piano del pensiero e della meditazione, riservando alle ore del giorno le prove dell'osservazione e degli esperimenti.

G. van der Meensbrugghe ha descritto i suoi metodi di lavoro nella « Notice » già citata. Al di là del loro interesse intrinseco essi

rivelano un colore di dramma umano commovente: « E' mezzanotte, tutto in casa è tranquillo. Qualcuno, tuttavia, ancora veglia a questa ora inoltrata. E' un uomo semisdraiato in un poltroncina: egli è intento al lavoro del pensiero, un problema scientifico che domani sottoporrà alla prova dell'osservazione: il silenzio che regna attorno a lui favorisce la contemplazione del suo spirito. Egli valuta tutte le probabilità di successo promesse dall'apparecchio che ha appena ideato; di tanto in tanto si solleva, crede di aver trovato la soluzione tanto cercata; ma no, dice a se stesso, perchè questa o quest'altra deduzione, è ancora possibile. Egli indaga, indaga, l'esperimento, con la sua autorità sovrana, deciderà domani.

« Ecco come lavorava Plateau; ecco come sono sbocciate nel suo spirito tante idee feconde, subito sottoposte al controllo severo della osservazione diretta, ecco come, seguendo il metodo di Newton, egli risolveva i problemi, pensando ad essi costantemente.

« Entriamo ora nel suo studio: talora, appoggiato al bordo del leggio, ascolta con sostenuta attenzione la lettura che gli viene fatta o le argomentazioni dei suoi assistenti; talaltra elenca con precisione tutte le precauzioni da prendere per montare gli apparecchi che debbono essere messi in funzione; in base ai suoi desideri minutamente espressi, l'assistente indica in seguito fin le minime operazioni, e non si consente alcuna manomissione dettata dal suo giudizio personale; infine l'apparecchio è pronto.

« A questo punto, il Maestro, che ne ha immaginato e regolato tutte le disposizioni, fa ancora alcune raccomandazioni, si assicura in vario modo che tutto sia disposto conformemente alla propria volontà. Infine l'assistente è invitato a operare.

« Una volta riuscito l'esperimento, quale soddisfazione, quale sollievo! Per maggior sicurezza, egli lo fa ancora ripetere, talvolta con delle modificazioni suggerite dalla descrizione degli effetti osservati. Se tutto si svolge com'egli ha previsto, immediatamente prega l'assistente di scrivere, sotto sua dettatura, tutti i particolari dell'esperimento, perché la redazione provvisoria dev'essere l'immagine piú esatta possibile di tutto quello che si è constatato.

« Ma se l'osservazione non risponde all'attesa, egli consacra una parte della notte a girare e rigirare il problema da tutti lati, a ricercar le cause dell'insuccesso e le possibilità di una riuscita.

« Questo era il suo modo di lavorare, con i passi degli altri. Il suo spirito era dotato di una vista cosí penetrante ch'egli riusciva sempre a iniziare i suoi collaboratori ai suoi progetti di esperimenti, a far loro comprendere l'importanza teorica e soprattutto a insegnar loro a vincere le difficoltà d'esecuzione. Perseguiva il suo scopo con

tanta energia da mettere assai spesso a dura prova la pazienza dell'esecutore; talvolta gli accadeva di gridare: « Ah, se vedessi! ».

« Ma spesso egli trovava, nei mille ostacoli che l'infermità gl'innalzava davanti, mille precauzioni diverse per sormontarli. La sua visione interiore dei fenomeni era cosí perfetta che piú d'una volta correggeva gli errori di giudizio degli assistenti e li indirizzava a constatare che l'una o l'altra deduzione teorica risultava confermata dall'osservazione. Mirabile privilegio del genio, che, anche in uno studioso privato totalmente della vista, sa guidare i passi degli altri fino a far loro scoprire anche i minimi fatti che valgano a verificare la teoria ».

Oggi si potrebbe aggiungere: « ... e a far veder loro dei mondi che a lui stesso erano preclusi ».

* * *

Joseph Plateau morí a Gand il 15 settembre 1883. I principi scientifici ch'egli aveva affermato agl'inizi della sua carriera avevano acceso l'immaginazione e acuito l'ingegno e l'interesse di altri uomini. Ma dovevano trascorrere ancora piú di dieci anni da quel giorno di autunno in cui le pupille si abbassarono sui suoi occhi doppiamente morti, perché l'applicazione sbalorditiva zampillata dalle sue ricerche si presentasse sotto l'aspetto soddisfacente e pratico ch'era destinato a schiuderle un avvenire universale insospettato, di cui noi possiamo oggi valutare l'importanza, l'estensione e le molteplicità dei caratteri.

Allorquando, nel 1935, si celebrarono ufficialmente a Bruxelles i quarant'anni di vita del cinema, Louis Lumière fu il primo a ricordare, al Ministro della Pubblica Istruzione che gli aveva reso omaggio, i lavori di Plateau, e a chiedere d'esser condotto al Palazzo delle Accademie per vedere alcuni cimeli e l'originale della tesi dello scienziato; a me toccò l'onore di guidarlo.

E davanti al busto marmoreo raffigurante Plateau con gli occhi spenti, fino nel marmo ingiallito, il raccoglimento, poi le parole di Louis Lumière s'impressero nel mio spirito e nel mio ricordo come un omaggio fervido, giusto, leale, al quale convenisse dare, un giorno, un'eco. E' questo, semplicemente, che ho tentato di fare qui.

Carl Vincent
(Trad. di Guido Cincotti)

Bibliografia

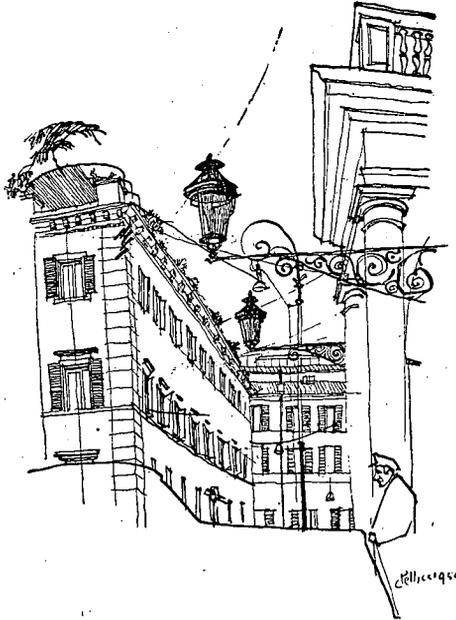
G. VAN DER MEENSBRUGGHE: *Notice sur J. A. Plateau, membre de l'Académie*, Bruxelles, F. Hayez, 1884, pp. 96, ill. 1, in-16° e in: « Annuaire de l'Academie Royale de Belgique », Bruxelles, LI, 1885.

JOSEPH PLATEAU: *Essai d'une théorie générale des apparences visuelles*, in « Memoires des membres de l'Academie Royale des Sciences », Bruxelles, Tome VIII, 1834.

— *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue*, presentée et soutenue à la Faculté des Sciences de l'Université de Liège, en mai 1829.

— *Des illusions d'optique sur lesquelles se fondent le petit jouet recemment appelé phenakistiscope*, in « Annales de Chimie et de Phisique », Bruxelles, 1833.

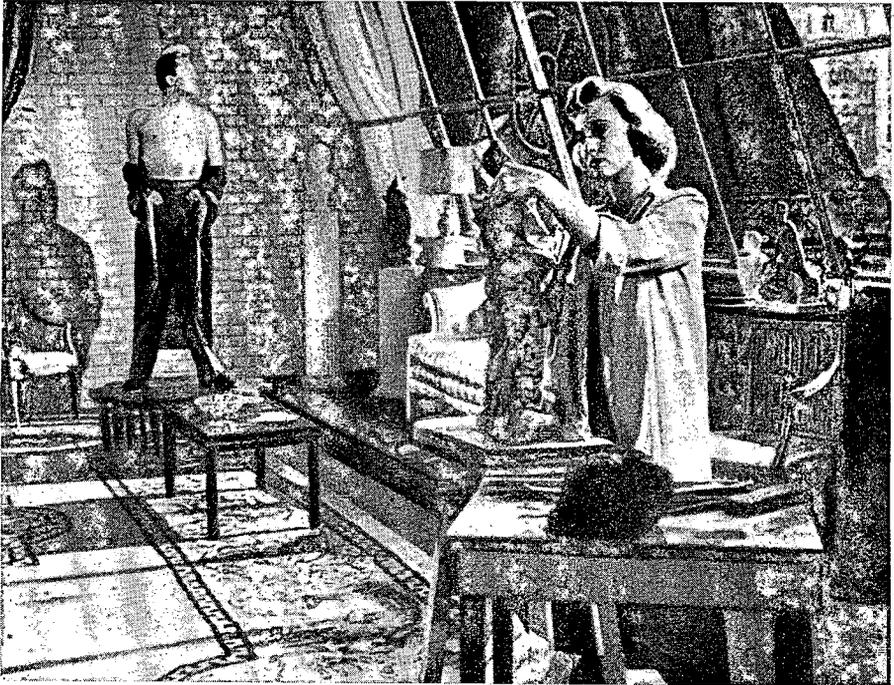
— *Notes sur une nouvelle application curieuse de la persistance des impressions sur la rétine*, in « Memoires de l'Academie Royale des Sciences », Bruxelles, Tome XVI, 1849.

— *Sur une loi de la persistance des impressions dans l'oeil*, in « Memoires de l'Academie Royale des Sciences », Bruxelles, Tome XLVI, 1878.

Un produttore controcorrente: Stanley Kramer

Che tutte quelle auliche discussioni sulla paternità dell'opera cinematografica siano state e siano inutili non diremmo: se non altro perché rappresentano uno degli aspetti estetici in virtú dei quali il film si è collocato nel piú vasto quadro dei problemi dell'arte. Che abbiano approdato a risultati concreti, questo è tutt'altro discorso. Si reputa oggi quasi universalmente autore dell'opera d'arte cinematografica il regista, ma non si nega la validità del concetto di « collaborazione » nella realizzazione del film e anche la critica piú seria distingue spesso i diversi apporti creativi del soggettista come dello scenografo, dell'operatore come del musicista, talvolta anche di un interprete.

Questo non facile criterio di giudizio, che comunque va quasi sempre a centrarsi sulla figura del regista, ha una sua buona ragion d'essere per tutto il cinema europeo; ma che cosa avviene invece nel cinema americano? La crisi che Hollywood sta attraversando da anni non è certo sufficiente motivo per trascurare la piú cospicua e diffusa produzione cinematografica mondiale, e lí le cose vanno molto diversamente. Citeremo soltanto quanto scrive un autore assai preciso nel delineare una situazione ormai stabilizzatasi da un quarto di secolo: « *La libertà del regista durò fino a quando le tresche degli industriali cinematografici con i banchieri di Wall Street non gli tolsero la responsabilità del film per consegnarla nelle mani di una nuova figura, quella del produttore-direttore di produzione,... col compito di scegliere il soggetto, gli attori, i tecnici, gli scenografi ed il regista che eseguisse i suoi ordini* » [1]. A tali preponderanti funzioni non corrisponderebbe però sempre un'adeguata capacità nell'esercitarle, se è vero che lo stesso Jacobs considera i *producers* uomini di affari « *di scarsissima educazione artistica e di assai mediocre discernimento intellettuale* ». Giudizio che ci sembra azzardato, appartenendo tra gli altri a questa

---

[1] L. JACOBS: *L'avventurosa storia del cinema americano* - Torino, Einaudi, 1953, pagg. 354.

MARK ROBSON: *The Champion* (1949); prod. S. Kramer

MARK ROBSON: *Home of the brave* (1949); prod. S. Kramer

FRED ZINNEMANN: *The Men* (1950); prod. S. Kramer

FRED ZINNEMANN: *High Noon* (1951); prod. S. Kramer

categoria individui della statura di un Darryl Zanuck, un Pasternak, un Siegel, un Berman, un Wanger. A costoro compete se non altro la responsabilità di manovrare i molti milioni di dollari investiti dalle società nella produzione e inoltre, a parte questo discernimento industriale, questi *producers* e molti altri hanno spesso fornito produzioni di buon livello artigianale spessissimo affidate a registi creatori con probanti risultati.

Molto piú difficile è invece trovare il caso di un *producer* che, muovendosi con indipendenza nelle strettoie della grande industria, mantenga in tutti i suoi film una continua ricerca di temi originali e coraggiosi, riveli talenti nuovi e — disprezzando la farraginosa cartapesta del « colossale » — organizzi il proprio lavoro su basi economiche rigidamente produttivistiche. Oggi ad Hollywood c'è forse un solo uomo che risponda a tutti questi requisiti, un newyorkese di quarant'anni che si chiama Stanley Kramer.

* * *

Nel 1949 fu presentato alla Mostra di Venezia un *The Champion*, film che la giuria ignorò nella premiazione — assegnando invece un grosso « ex-aequo » al mediocrissimo *The snake pit* — e che i corrispondenti dal Lido giudicarono in genere come sottoprodotto del solito neorealismo. Ancora una volta ci attribuivamo l'invenzione della penicillina in virtú della nostra paternità sulla muffa del gorgonzola. *The Champion* era invece un film tipicamente americano, rivelandoci di quella società aspetti di costume singolarmente e crudamente validi. La figura centrale, quella del protagonista, impersonata dal quasi esordiente Kirk Douglas, aveva molti punti di contatto con quelle che sarebbero state impersonate dall'Holden in *Sunset Boulevard* o dallo stesso Douglas in *Big Carnival*. La sfrenata ambizione di questo vagabondo che per arrivare ad essere un grande campione del « ring » non esitava ad appoggiarsi ad un mondo pieno di figure equivoche, ma faceva sopratutto leva sulla propria attrazione sessuale nei confronti di questa o di quella donna che potesse riuscirgli utile era stata descritta dallo sceneggiatore Foreman — riprendendola da un racconto di Ring Lardner — e dal regista Robson con toni che, lungi dall'essere realistici, avevano del grottesco, e accentuavano cosí l'amarezza di una « tranche de vie » chiaramente yankee. Il piedistallo di Kelly, l'uomo che non poteva essere battuto, era fondato sí sulla nativa miseria; mano mano però il pugile veniva superando ogni limite fino a calpestare tutto quanto avesse intorno. La condanna in tal modo era palese, una condanna priva di quella pietà che muoverà in seguito Wise a descrivere come un povero vecchio fallito il maciullatissimo pugile di *The set up;* e dalle stesse caratteristiche somatiche di Dou-

glas si sprigionava un senso di pesante e fastidiosa forza fisica che faceva apparire giustificato anche il melodrammatico finale.

The Champion fu il primo film prodotto in proprio da Stanley Kramer, che già per l'« Enterprise Picture » aveva iniziato l'attività di produttore nel 1948 con un *So this is New York* di cui non abbiamo conoscenza diretta. L'etichetta della nuova compagnia era roboante: « Screen Plays Corporation », ma i mezzi limitati. Cosí anche il secondo film prodotto dalla giovane compagnia — *Home of the brave* — venne girato in tre settimane di lavorazione. Fu tuttavia un grande successo e rimane tutt'oggi opera di notevole rilievo anche se tra le meno importanti non solo della produzione Kramer ma anche di quella sul tema negro-bianco. Certo era notevole l'impegno assuntosi dal produttore nel ridurre sullo schermo il lavoro teatrale di Arthur Laurents e il film aveva momenti di tensione assai felici. Gli nuoceva tuttavia quella necessità di « lanciare il messaggio » che nel finale portava il bianco mutilato a dare la mano al soldato negro, con una soluzione ottimistica non certo conseguenziale all'andatura pesante del racconto. Era probabilmente la coppia Foreman-Robson che non funzionava piú, palese risultando lo squilibrio tra l'asciuttezza narrativa di alcune scene e la marcata magniloquenza della recitazione. Il tutto evidentemente a vantaggio dello sceneggiatore cui infatti si deve il copione di *The men,* realizzato subito dopo da Kramer per regia di Zinnemann. *The men* fu accolto con corrucciata freddezza dalla critica americana e la cosa non sorprende: dopo i temi del pugilato e del razzismo, Kramer aveva affrontato quello, molto delicato per una nazione che stava riarmando, dei mutilati di guerra. Il film voleva essere un accorato appello agli uomini per una piú vasta comprensione dei problemi di chi è ritornato dalla guerra privo di una parte di se stesso e si trova pertanto in una condizione di inferiorità e di rancore verso l'umanità che è tanto piú accesa quanto piú visibile e sopratutto permanente è tale infermità. Da un simile tema discendeva indirettamente un messaggio pacifista di indubbia portata e Ken, il giovane invalido eternamente cupo e intollerante, destava troppa pietà ad un popolo che suo malgrado stava perdendo altre vite in Corea. Penso però che se oggi i critici americani rivedessero *The men* avrebbero forse meno scrupoli nazionalistici ed apprezzerebbero in pieno l'angosciata vicenda. In cui non valeva tanto la storia in sé, quanto tutta una serie di rapporti psicologici; mi riferisco sopratutto a quelli di Ken col medico e con la fidanzata, da cui emergeva una situazione umana esulante dal caso clinico per rivestire validità esistenziale. E Zinnemann, regista di peso ben diverso e superiore a Robson, filmava alcuni pezzi che non saranno dimenticati, come tutta la parte iniziale, o come le prime vicende di Ken

in ospedale, in cui il tono volutamente quasi documentaristico si equilibrava alla perfezione con una fotografia piena di contrasti dovuta all'operatore Robert De Grasse. In *The men* inoltre Kramer aveva rivelato un altro notevole attore, il Brando, confermando cosí la sua particolare abilità nella scelta degli interpreti. Brando aveva recitato a Broadway; ed un gran nome del teatro era anche José Ferrer quando gli venne affidata la parte di Cyrano nel film tratto dalla famosa « pièce » di Rostand che Michael Gordon realizzò nel 1950 per il nostro « producer ». Ci spiace di non poter condividere l'opinione di un critico acuto come il Bazin che ne scrisse molto bene a suo tempo sui « Cahiers du Cinéma », ma *Cyrano de Bergerac* — l'unica produzione di Kramer a carattere dichiaratamente spettacolare — mi sembra anche la sua piú scadente. Non c'è dubbio che il difetto principale risieda nel lavoro teatrale: il Cyrano è un lavoro ormai quasi insopportabile e non era lecito chiedere allo scenarista Brian Hooker piú di quanto potesse fare. Ciò non toglie che il film fosse anche recitato maluccio — a parte il Ferrer che si giovava della vecchia « routine » — e risultasse in ultima analisi anche lento, avendo i realizzatori avuto l'encomiabile scrupolo di non trasferire la mielosa vicenda su un piano troppo spettacolare. Chi avesse a quell'epoca già puntato su Stanley Kramer avrebbe avuto col *Cyrano* un fiero colpo, per fortuna però di breve durata.

Il film seguente è infatti a nostro avviso uno tra i piú importanti, se non il migliore in senso assoluto, prodotto finora da Kramer. Varrà le pena di parlarne piuttosto a lungo, essendo stato trattato in maniera superficiale dalla nostra critica, in gran parte occupata a piagnucolare sui film « non realizzati ». *High noon* — ché di questo intendiamo parlare — vuol dire letteralmente « alta calura » e la vicenda si svolge, come molti sapranno, tra le dieci e mezza e le dodici di una torrida mattinata, in uno di quei villaggi cari al genere « western ». Questa coincidenza del tempo reale con quello cinematografico, che ha fatto sorridere qualcuno in dispregio dei patiti di « certo cinema cinematografico », non è forzata, né d'altra parte viene rispettata fedelmente nel senso che a ogni azione corrisponda un preciso tempo reale. E' solo un motivo drammatico che ha determinato questa esigenza e il soggetto — un fuorilegge amnistiato torna a casa per far fuori lo sceriffo che lo ha fatto condannare — la giustifica ampiamente. L'acme drammatica — destinata a culminare nel momento dell'arrivo del treno — cresce proprio col passare del tempo. Sorprende però che i momenti migliori di questa storia esemplare per struttura e semplicità siano non già quelli piú facili — cioè gli ultimi — ma quegli altri iniziali o centrali ove una maggiore distensione temporale potrebbe giustificare qualche impac-

cio o lentezza. Mi riferisco alla scena del matrimonio dello sceriffo, alla sequenza in chiesa e sopratutto alle due del « saloon », quando si determina la frattura tra lo sceriffo e la maggioranza degli abitanti. Ne deriva la singolarità di una sceneggiatura che allenta i tempi piuttosto che stringerli, accentrando cosí con assoluta libertà il resto della vicenda sul vagabondare disperato del protagonista in cerca di un compagno di lotta. A questa eccezionalità strutturale che fa di *High noon* un autentico testo per tutti gli studiosi del cinema corrisponde un approfondimento critico rimarchevole, in cui si fondono tutti i motivi del western « maturo ». Lungi dall'idealizzare i personaggi classici, questi sono stati piuttosto calati di peso dal piedistallo in cui si trovavano: perliamo dello sceriffo, generalmente dipinto come eroe o quasi, che qui diventa null'altro che un uomo in preda alla paura, il cui coraggioso comportamento finale ha senso solo in quanto inteso come istinto di conservazione (non a caso il piú insidioso tra i tre avversari viene liquidato per mera coincidenza dalla moglie dello sceriffo). Parliamo anche del personaggio dell'avventuriera, che ha fatto arricciare molti nasi e che noi vediamo, piuttosto che per una concessione commerciale, adoperato per svuotare di credibilità tutte quelle bionde eroine delle leggende della prateria. Alla cui vividezza contribuisce il singolare volto da mantenuta di Kate Jurando giustamente contrapposto a quello della signora Kane.

Simili considerazioni che per quanto marginali ci pare diano un'idea dell'eccezionalità del film provano come Kramer affronti con pari serietà i piú diversi « generi » cinematografici. Dopo il « western », infatti fu la volta della riduzione cinematografica di un « classico » del teatro piú recente: *Death of a salesman* di Arthur Miller. Un argomento di particolare interesse a proposito di questo film è che Kramer preferí realizzarlo scostandosi dalla moda sempre in voga che vuole « diverso » l'adattamento del testo teatrale. Il complesso d'inferiorità che il cinematografo sente nei confronti del palcoscenico, da cui in parte avverte di aver molto carpito, aveva sempre indotto i traspositori di opere teatrali a creare innovazioni « cinematografiche »: citerò per tutti l'esempio ormai classico dei discussi carrelli nell'*Hamlet* olivieriano. Kramer invece — affidò tra l'altro la regia all'esordiente Lazlo Benedek — comincia con tenere nei ruoli principali immutata la « troupe » che agiva a Broadway, rispetta pedissequamente il testo, concedendosi solo nelle « rievocazioni » del protagonista accorgimenti che un intelligente regista teatrale può ottenere anche sulla scena, fa insomma del teatro filmato, senza paura di essere accusato di mediocrità. Questa libertà poteva essere d'altronde concessa a chi poco prima con *High noon* aveva abbondantemente dimostrato di saper produrre dell'autentico cinema. E quest'esempio — il che nella

biografia di un produttore ci sembra particolarmente importante — è stato seguito da registi come Wyler e Preminger rispettivamente in *Detective story* e *The moon is blue* con risultati commerciali e — perché no? — artistici che chiunque abbia visto i due film succitati può ben ricordare. Tra questi *Death of a salesman* ci sembra il meno felice, vuoi per la recitazione di Fredric March che non ci sentiamo del tutto di apprezzare, vuoi per qualche piccola libertà concessasi dai realizzatori i quali hanno operato sul protagonista piccole ma importanti trasformazioni sí da renderlo piuttosto un pazzoide in preda ad un caso personale del tutto eccezionale, che un esempio di una società soffocata dalla piccola ambizione e dalla « routine », come era nel dramma di Miller. Non è improbabile che questi due motivi di critica siano tra di loro strettamente collegati. Si trattò comunque di un'opera dignitosissima di enorme valore divulgativo, nonché di un grande successo commerciale, cui subito seguí uno tra i film piú azzardati che il nostro abbia prodotto. *My six convicts* di Hugo Fregonese è infatti la storia delle esperienze di uno psicanalista in un penitenziario. Un film di questo genere, naturalmente senza donne — nella fattispecie se ne vede emergere una da un sacco solo per pochi istanti, per la storia certa Carol Savage — è sempre un rischio per un produttore, e Kramer non ignorava certo di correrlo. I risultati anche stavolta corrisposero al coraggio: *My six convicts* riuscí un ottimo film, il cui merito principale è quello di non indugiare su argomenti psicanalitici da « reader's digest »; la storia infatti piuttosto che sul medico è centrata sui sei forzati che, da ostilissime cavie, diventano fedeli amici del dottore. Non è facile dimenticare l'istrionesca evidenza di un personaggio come Punch Pinero, né l'astuto gioco di Connie pronto ad usare della prigione come un comodo impiego per uno scassinatore di casseforti, né il vecchio diligentissimo Kopac, o tutti gli altri. Essi ci si rivelano come esseri umani, degni sotto certi aspetti di tutti noi, il loro problema di vita giustifica anche le ribellioni e le intemperanze. E quel chiedere nel finale un miglioramento delle condizioni di vita nei penitenziari — l'inevitabile « messaggio ad alta voce » dei film di Kramer — è fatto con una certa discrezione, mentre il pubblico commosso dalla scena dell'addio tra i forzati e lo psicanalista è portato a compiangere di piú quel giovane che si allontana solo in auto piuttosto che i reietti della società cui è stato dato il bene di conoscere la comprensione umana e l'importanza di un rapporto affettivo.

Dopo un film cosí serio era lecito attendersi da Kramer un cedimento commerciale. Ma la riduzione cinematografica della fortunata commedia *The fourposter* risulta a nostro avviso artisticamente piú felice di quella di *Death of a salesman*. Questo film che i piú con-

siderano un mirabile « exploit » interpretativo di Harrison e della Palmer, contiene, oltre ai pregi di un testo grazioso ma nulla piú, l'estrema conferma della possibilità di « imbastardire » lo spettacolo cinematografico con l'uso di mezzi non precisamente pertinenti al cinema. Mi riferisco evidentemente ai gustosissimi disegni animati che punteggiano con discrezione la vicenda racchiusa tra le quattro pareti di una camera matrimoniale. L'esempio di Disney viene facilmente richiamato alla mente, ma mentre Disney non era mai riuscito a fondere (per mancanza di gusto) i suoi personaggi vivi con i pupazzi disegnati, questo è riuscito al regista Reis e ai cartonisti Julian, Babbitt e Keller, sotto la guida del famoso impagabile Hubley. Il motivo è semplicissimo: ai due personaggi cosí stilizzati, direi « vittoriani », corrisponde una tecnica del disegno altrettanto minuta ed elegante, cosí che lo spettatore appena smaliziato si rende conto subito che tra le due vicende, una reale narrata dalle immagini ed una di storia del costume narrata dai disegni, c'è una perfetta rispondenza. E ne trae non solo motivo di piacevole diletto, ma anche di acuta analisi. Va da sé che la già elogiata coppia di attori contribuisce enormemente a rendere il sommesso crepuscolarismo del testo teatrale e che la recitazione misurata fa di *The fourposter* una storia riposante e patetica quasi immersa in un'altra epoca.

Ad un'altra epoca, a quella della « pochade », però, fa pure pensare *The happy time,* che nella produzione di Kramer segue *The fourposter.* Qui si tratta veramente di un filmetto che non oseremo certo rivalutare per partito preso. Stupisce però la delicatezza con cui l'argomento è stato trattato. La tradizionale « pruderie » americana si sarebbe certo risvegliata appena questa innocua vicenda delle prime lievitazioni di un giovanetto quattordicenne verso la prosperosa servetta di casa avesse toccato certi toni un po' grassi. La storiella invece si regge in piedi con sufficiente pudore e si giova di un'ambientazione felicissima in un Canada primo novecento tutto fiori e balconcini e solicello primaverile. Anche la trovata di far recitare attori francesi — il Boyer, lo Jourdan e un divertente Dalio — rende il film arguto e sobriamente malizioso.

Su di un piano tutto diverso siamo invece con *The sniper:* anche qui parecchio sesso, ma si tratta di un discorso assai truce. E' la storia di maniaco omicida che con un fucile infallibile « fa fuori » tutte le donne che involontariamente gli risvegliano il desidesio fisico. Il difetto principale di *The sniper* è proprio quello di non approfondire, per evidenti motivi di censura, la psicologia di questo eccezionale personaggio magistralmente interpretato da Arthur Franz. Per tali motivi non mancano oscurità e contraddizioni negli atteggiamenti di questo reduce il cui furore sembra a un certo punto

riportato a una comoda origine psicanalitica. Tuttavia *The sniper*, diretto da Dmytryck, ha delle pagine molto belle e abbonda di particolari felicissimi: si vedano particolarmente la descrizione della fuga finale di Miller, per le strade di una città inquadrata con gusto e descritiva opprimenza e la descrizione di tre ambienti: quello della camera grigia e solitaria contrapposta alla lucida freddezza della lavanderia e in specie il « dancing » dove fa « numero » Jean Don, una delle vittime, - una donna già alla soglia della mezza età, sporca e squallida che sembra uscita da una pagina del miglior Sartre.

Con *The Juggler*, ancora diretto da Dmytryck, chiudiamo questa rapida rassegna dei film prodotti da Kramer giunti in Italia, salvo omissioni. Quest'ultimo film, girato in Palestina, era probabilmente tra i piú ambiziosi del nostro produttore. Lo stesso tema, quello dell'ebreo errante, si poteva prestare ad una adeguata realizzazione. Purtroppo le buone intenzioni mi sono apparse in gran parte frustrate. Tutto il film sa di lezione rimasticata, le situazioni sono prevedibili, il pur interessante personaggio del protagonista trova in Douglas un attore ormai avviato verso la gigioneria. Solo la scena della rappresenzione nel campo di concentramento riesce abbastanza indicativa di uno stato d'animo da « perseguitato » (se si vuole intendere quella evasione dalla realtà sotto il trucco come una evasione dalla condizione di vita del personaggio). Troppo poco però per un soggetto potenzialmente colmo di elementi di interesse.

* * *

Il sistema di lavoro instaurato da Kramer nella « Screen Plays Corporation » merita ben piú di un breve cenno. La figura del nostro « producer » non acquista spicco solo in virtú del valore qualitativo delle opere realizzate ma anche grazie al metodo con cui esse vengono elaborate. Quest'uomo, il cui fisico massiccio ricorda da vicino una figura di poliziotto alla Spillane, conserva nei principi che governano la propria attività una mentalità tipicamente americana. In una famosa intervista concessa nel 1950, Kramer dichiarava lapidariamente di non riuscire a capire come esistessero produzioni cosí disordinate da non mostrare sullo schermo tutto il valore del denaro speso, fino all'ultimo centesimo. E conversando con Jacques Doniol Valcroze (1) spiegava praticamente come nelle sue produzioni il periodo di lavorazione sul « set » venisse ridotto al minimo, essendo preceduto da un lavoro di preparazione protrattosi anche per un anno, affidato ad una troupe affiatata ed in continuo contatto di cui, rimarchevole singolarità, fanno parte anche gli interpreti del film. Non meraviglierà allora che film come *The Champion* e *Home of the brave* siano stati

(1) Cfr. « Les Cahiers du Cinéma », n. 15, Paris, septembre 1952.

girati in tre settimane, con un irrisorio preventivo di mezzo milione di dollari, rigorosamente rispettato. E' evidente peraltro che un metodo di lavoro cosí lungo e complesso in sede preparatoria possa riuscire ostico a registi di gran fama, avvezzi ad aver consegnato un copione oggi e a riconsegnare della pellicola impressionata dopo un mese, per poi ritornare tranquillamente ai propri impegni. Questo « handicap » professionale non ha impressionato Kramer che è andato a scegliere i propri realizzatori tra uomini ignoti o quasi come Robson e Benedek, oppure di categoria « B » come Fleischer, o infine non del tutto in odore di santità presso la « American Legion » come Zinnemann e Fregonese. Pari criterio Kramer adottò per gli attori: citare i nomi di Douglas, di Brando, della Roman, di Ferrer, tutti nomi oggi affermatissimi può apparire un pleonasma. Allo spettatore attento però non sfuggirà una caratteristica saliente di tutti i film di Kramer: la accurata scelta dei caratteristi. I nomi di costoro sono spesso ricorrenti: Henry Morgan, Jack Webb, Arthur Franz, Millard Mitchell e molti altri volti che, una volta visti, difficilmente possono essere dimenticati.

A una schiera cosí fitta di esordienti o di modeste figure portate su un piano di nobile mestiere fa riscontro una accuratissima scelta nella schiera dei collaboratori tecnici: l'operatore Frank Lloyd è ben noto a chi segue i premi « Oscar » dall'epoca della loro fondazione, il musicista Dimitri Tiomkin nonostante l'antipatia che gli porta Penelope Huston ci sembra degno di molta ammirazione: se pensiamo alla satirica partitura scritta per *The Champion*, all'ossessivo tema di *My six convicts* e soprattutto a quel perfetto esempio di « leit-motiv » che è la musica di *High noon* non possiamo fare a meno di convincerci che egli sia tra i collaboratori piú importanti di Kramer. Una nota ancora merita lo sceneggiatore Carl Foreman, forse meritevole di una pagina a parte e che dispiace abbia dovuto lasciare Kramer per un certo equivoco comportamento avanti all'inquisizione del discutibile comitato per le attività antiamericane: al nome di Foreman sono infatti legati tutti i successi del primo periodo dell'attività di Kramer, quello che partendo da *The Champion* fino ad *High noon* ci sembra il piú denso di sorprendenti risultati.

Questo periodo che, grosso modo, termina nel 1952, lega il nome di Kramer a quello della piú gloriosa casa americana, la « United Artist »; anche la « Columbia », però, a cui Kramer si legò e per cui lavora tuttora, è una ditta tra le meno conformiste di Hollywood; per questa società il nostro ha prodotto gli ultimi film di cui abbiamo parlato nonché altri che ancora attendiamo in Italia e che si presentano non privi di motivi di interesse: ci riferiamo a *The member of the wedding*, che reca la firma ancora di Fred Zinnemann, di *Eight iron*

men di Dmytryk e soprattutto di *The wild one* — storia di una « gang » di fuorilegge in motocicletta che sparge il terrore in una cittadina — interpretato da Brando e diretto da Benedek.

Non faremo torto ai collaboratori amministrativi di Kramer, dedicando loro sia pur poche parole: i due primi produttori associati — Robert Stillman e George Glass — occupano ancora cariche direttive in seno alla compagnia e si sa quanto tali cariche siano importanti per un'organizzazione del lavoro sulle basi cui ho accennato. E notevole dev'essere stato anche l'apporto di Edna e Edward Anhalt, anch'essi sovente apparsi in veste di produttori associati: costoro infatti, autori di numerosi soggetti e sceneggiature, sono due figure di notevole risalto nell'eterogeneo mondo del cinema americano.

Che poi l'ultimo nome, recentemente venuto alla ribalta tra i fiancheggiatori di Stanley Kramer, sia quello di Eleonora Roosevelt — al grande presidente scomparso dovrebbe essere dedicato un prossimo film — non fa altro che avvalorare quanto ci accingiamo a dire in conclusione, a proposito delle finalità morali, politiche e sociali che muovono nella sua intensa attività il nostro « producer ».

* * *

Accostare a quelli di De Rochemont e di Hellinger il nome di Kramer non ci sembra ormai piú un azzardo. Sopratutto di questo ultimo Stanley ha le doti di coraggio e di anticonformismo che fanno del produttore di *Naked city* e *Brute force* una figura ormai indimenticabile per la storia del cinema. Ma gli interessi di Kramer sono ancora piú vasti: sulla soglia della sua casa c'è scritto tolleranza, buona volontà, assistenza sociale, riformismo, libertà civile. Non è per nulla una coincidenza che la stessa persona abbia prodotto *Home of the brave* e *The juggler, The men* e *My six convicts, The sniper* e *The wild one, The Champion* e *High noon*. E se i punti di contatto tra i primi film possono anche apparire evidenti, non sorprenda l'accostamento tra gli ultimi due: ché in essi vengono assunti come protagonisti due figure in cui è raccolto da una parte tutto il marcio e dall'altra tutto quanto c'è di nobile nell'animo americano. Può nuocere alquanto, non lo neghiamo, l'intenzione programmatica, talora pretenziosamente pedagogica che alberga in moltissime di queste opere. Questo non toglie che l'esame di una figura di « producer » non risenta di tali limiti, imputabili semmai al minor valore di qualche realizzatore. Né ci pare possibile accusare Kramer di rimasticare i propri temi, ché, se si fa attenzione, essi vengono enunciati sotto le forme piú diverse, senza discostarsi da « generi » che sono antichi pur avendo sempre qualcosa di nuovo. L'agganciamento poi ad opere teatrali di corretta fattura o addirittura di valore, denota un interesse artistico che non manca di

tradursi in nobili risultati divulgativi; ragionamento che purtroppo non riguarda i temerari piccoli produttori indipendenti destinati per scarsa oculatezza a perire in quell'« universo kafkiano » — per citare ancora J. Doniol-Valcroze — che è la grossa produzione hollywoodiana, terribile mondo in cui sembra che Stanley Kramer abbia trovato la possibilità — come uno strano personaggio mitico — di recare una luce non vivissima, forse, ma tuttavia continua e sicura.

Fabio Rinaudo

Filmografia

1948 - **So this is New York** - *Regia:* Richard Fleischer - *Sceneggiatura:* Carl Foreman, da un racconto di Ring Lardner - *Fotografia*: Jack Russell - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Henry « Here's » Morgan, Rudy Vallee, Hugh Herbert, Bill Goodwin - *Distribuzione*: United Artists.

1949 - **The champion** (« Il grande campione ») - *Regia*: Mark Robson - *Sceneggiatura*: Carl Foreman, da un racconto di Ring Lardner - *Fotografia*: Frank Planer - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Kirk Douglas, Marilyn Maxwell, Arthur Kennedy, Paul Stewart, Ruth Roman - *Produttore associato*: Robert Stillmann - *Distribuzione*: United Artists.

— **Home of the brave** (« Odio ») - *Regia*: Mark Robson - *Sceneggiatura*: Carl Foreman, dalla commedia di Arthur Laurents - *Fotografia*: Robert De Grasse - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: James Edwards, Jeff Corey, Douglas Dick, Franck Lovejoy, Steve Brodie - *Distribuzione*: United Artists.

1950 - **The men** (« Uomini ») - *Regia*: Fred Zinnemann - *Sceneggiatura*: Carl Foreman - *Fotografia*: Robert De Grasse - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman - *Produttore associato*: George Glass - *Distribuzione*: United Artists.

— **Cyrano de Bergerac** - *Regia*: Michael Gordon - *Sceneggiatura*: Brian Hooker, dalla omonima commedia di Edmond Rostand - *Fotografia*: Frank Planer - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: José Ferrer, Mala Powers, William Prince, Lloyd Corrigan - *Produttore associato*: George Glass - *Distribuzione*: United Artists.

1951 - **High noon** (« Mezzogiorno di fuoco ») - *Regia:* Fred Zinnemann - *Sceneggiatura*: Carl Foreman - *Fotografia*: Frank Lloyd - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Gary Cooper, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Otto Kruger, Henry Morgan, Kate Jurado - *Distribuzione*: United Artists.

— **Death of a salesman** (« Morte di un commesso viaggiatore ») - *Regia*: Lazlo Benedek - *Sceneggiatura*: Stanley Roberts, dal dramma omonimo di Arthur Miller - *Fotografia*: Frank Planer - *Musica*: Alex North - *Interpreti*: Fredric March, Mildre Dunnock, Kevin McCarthy, Cameron Mitchell, Howard Smith - *Produttore associato*: George Glass - *Distribuzione*: Columbia.

— **My six convicts** (« I miei sei forzati ») - *Regia*: Hugo Fregonese - *Sceneggiatura*: Michael Brankfort, da un racconto di D. P. Wilson - *Fotografia*:

Robert De Grasse - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Millard Mitchell, Gilbert Roland, John Beal, Alf Kjellin, Henry Morgan, John Adler - *Produttori associati*: Edna e Edward Anhalt - *Distribuzione*: Columbia.

1952 - **The fourposter** (« Letto matrimoniale ») - *Regia*: Irving Reis - *Sceneggiatura*: Irving Reis, dalla commedia omonima di Jan De Hartog - *Fotografia*: Hal Mohr - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Cartoni animati*: John Hubley - *Interpreti*: Rex Harrison, Lili Palmer - *Produttore associato*: Allan Scott - *Distribuzione*: Columbia.

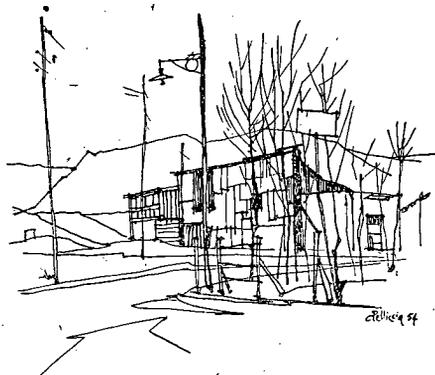
— **The happy time** (« Tempo felice ») - *Regia*: Richard Fleischer - *Sceneggiatura*: Earl Felton - *Fotografia*: Frank Planer - *Musica:* Dimitri Tiomkin - *Interpreti*: Charles Boyer, Louis Jourdan, Marcel Dalio, Linda Christian - *Produttore associato*: Earl Felton - *Distribuzione*: Columbia.

— **The sniper** (« Nessuno mi salverà ») - *Regia*: Edward Dmytryk - *Sceneggiatura*: Harry Brown - *Fotografia*: Robert De Grasse - *Musica*: George Antheil - *Interpreti*: Arthur Franz, Adolphe Menjou, Gerard Mohr, Marie Windsor - *Produttori associati:* Edna e Edward Anhalt - *Distribuzione:* Columbia.

— **The Juggler** (« I perseguitati ») - *Regia*: Edward Dmytryk - *Fotografia*: Frank Planer - *Musica:* George Antheil - *Interpreti:* Kirk Douglas, Milly Vitale, Paul Stewart, Joey Wals - *Distribuzione:* Columbia.

1953 - **Eight iron men** - *Regia*: Edward Dmytryk - *Sceneggiatura*: Harry Brown - *Fotografia*: Roy Hunt - *Musica*: Morris Stoloff - *Distribuzione*: Columbia.

— **The member of the wedding** - *Regia*: Fred Zinnemann - *Sceneggiatura*: Edna e Edward Anhalt, dal romanzo omonimo di Carson McCullers, ridotto anche per il teatro - *Fotografia*: Hal Mohr - *Musica*: Alex North - *Interpreti*: Ethel Waters, Julie Harris, Brandon De Wilde, Arthur Franz - *Produttori associati*: Edna e Edward Anhalt - *Distribuzione:* Columbia.

— **The wild one** (« Il selvaggio ») - *Regia:* Lazlo Benedek - *Sceneggiatura:* John Paxton - *Fotografia:* Hal Mohr - *Interpreti:* Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin - *Distribuzione:* Columbia.

Realtà e irrealtà filmica

Un elemento assai significativo che vale a distinguere nettamente e direi inesorabilmente il film dal romanzo è il fatto che il primo si svolge sempre « in terza persona »; e mi spiego: sia che in un preambolo l'attore (presunto autore del racconto e protagonista) annunci in prima persona gli avvenimenti, sia che, come avviene nel maggior numero dei casi, la vicenda ci venga offerta sin dalle prime scene come « vista dal di fuori », sarà tuttavia sempre il personaggio come tale che noi contempleremo, sarà impossibile dunque tutto quel bagaglio di osservazioni, di commenti, di interpretazioni aggiunte dall'autore che narra in prima persona e che restano tali senza venir tosto trasferite sulla *dramatis persona*; mancherà del resto, come nel teatro, quella continua possibilità di « controllo della realtà » dato dalla struttura stessa dell'opera teatrale, dove è sempre evidente la qualità fittizia ed emblematica della scena.

Perciò sono cosí curiosi, ma naturalmente solo paradossali, quegli esempi di film dove la stessa realtà viene vissuta da due personaggi in maniera diversa, o dallo stesso personaggio in due situazioni antitetiche (come nel notissimo *Sogni perduti* o nella *Vie en Rose*) dove per ottenere l'effetto d'una realtà *non* in terza persona si è appunto costretti a riprendere due volte la stessa scena con caratteristiche realisticamente diverse (mentre in effetti sono tali solo nell'immaginazione del personaggio). Questo meccanismo è stato trasferito di peso anche al teatro — che cosí spesso si è valso di recente di elementi tolti al cinematografo — per es. nell' « Engranage » di Sartre, definito appunto « scenario », che è stato pensato e scritto come sceneggiatura e che sul palcoscenico viene ad acquistare un carattere d'ambiguità surreale caratteristica del cinema.

Ma, in condizioni normali (e il « pensiero parlato » usato nella versione cinematografica di « Strange interlude » di O'Neill, o addirittura nella *Fossa dei serpenti,* non è che un artificio di piú che mira

ad offrirci il pensiero effettivo del protagonista, ma *non* quello dell'autore), il personaggio sarà sempre preso « for granted »; poiché la sua realtà esistenziale avrà sempre la meglio su quella ipotetica realtà immaginaria che l'autore può avergli voluto infondere. Lo spettatore cioè deve credere sempre ai suoi occhi, l'irrealtà del film s'identifica *ipso facto* con la realtà dello spettatore.

Da queste osservazioni si potrebbe trarre una conclusione semplicistica e cioè come non sia possibile considerare il cinema alla stregua delle arti nelle quali il linguaggio artistico rimane sempre autonomo; infatti quella qualità di « pregnanza » simbolica, propria di ogni linguaggio artistico, nel cinema viene ad esser ridotta a un mero fatto percettivo che solo in un secondo tempo potrà sublimarsi e trasformarsi in ricordo provvisto di elementi critici. E, in effetti, se a nessuno verrà fatto, dinnanzi a un dipinto — anche il piú naturalistico — leggendo un romanzo — anche il piú storico-aneddotico — di avere come prima impressione quella di trovarsi a tu per tu con la realtà del mondo esterno, è invece proprio questa sensazione dell'a-tu-per-tu esistenziale che colpirà lo spettatore del film; sicché solo una acuta analisi, uno sforzo d'emancipazione del suo pensiero dalla visione, una aposterioristica riflessione gli permetteranno di analizzare dettagliatamente le immagini che ha visto, e vissuto, sullo schermo, e di riuscire a ravvisarne la differenza dalla realtà a-filmica, mentre lo scopo e la funzione delle stesse gli apparirà dapprima solo come quella di ricreare davanti ai suoi occhi una « tranche de vie » alla quale è ben lieto e disposto a partecipare in toto, senza neanche rendersi conto di quanto in effetti codesta realtà filmica si stacchi dalla consueta « realtà afilmica ». (E mi valgo qui dell'espressione *afilmica* coniata da Souriau appunto per distinguere il mondo dello schermo da quello esterno, dunque a-filmico). Tale fenomeno è molto piú facilmente riscontrabile nel cinema che nel teatro, dove il distacco tra il mondo dello spettatore e quello della scena è piú netto, dove l'azione, per quanto possa essere realisticamente presentata, è sempre vista dal di fuori e non « con-vissuta ». Nel cinematografo lo spettatore, per le stesse condizioni ambientali in cui lo spettacolo si svolge — la penombra della sala, l'accompagnamento musicale — è sempre partecipe attivo e non passivo delle vicende che si svolgono sullo schermo.

Non dunque attraverso l'esaltazione della realtà estrinseca il cinema giunge ad imporsi come arte, ma attraverso una « contraffazione » della stessa, che lega a sé lo spettatore e gli impone quella sua apparenza di realtà quanto mai lontana dalla realtà della sua normale esistenza. I recenti tentativi di film stereoscopici — dopo quelli colorati e perlati — non hanno fatto altro che tentar di accrescere la

voluta e palpabile realisticità della vicenda, senza rendersi conto che l'essenza piú tipica e peculiare del linguaggio filmico consiste non tanto nell'assoluta aderenza al mondo esterno, quanto proprio in quel tanto di irreale che esiste in questo linguaggio. E intendo: non « irreale » nel senso di anti-realistico, ossia di « contenuto » lontano e alieno dai dati della vita vissuta, ma irreale nel senso tecnico del *medium* espressivo di cui quest'arte si vale. La validità dei capolavori antichi e recenti (da *Vampyr* a *Ladri di biciclette,* da *Quai des Brumes* a *Paisà,* da *Vredens Dag* a *Kermesse éroïque*) sta non nel loro maggiore o minore realismo contenutistico, quanto nel maggiore o minor distacco dall'atmosfera d'una realtà afilmica e nella miglior realizzazione d'una realtà filmica.

Se, a questo proposito, studiamo il ruolo della musica nel film, ci accorgeremo facilmente che la funzione dell'accompagnamento sonoro rappresenta il piú delle volte un semplice « fattore atmosferico » anodino ed imprecisato, qualcosa che vale a sostituire piú o meno quell'aura sonoro-rumorosa presente nel mondo esterno. E' forse esatto dunque affermare che la musica assolve a un compito realisticizzante, perché spesso potremo notare che l'assenza d'ogni accompagnamento in talune sequenze è molto piú efficace che la presenza dello stesso; ossia che l'interrompersi della musica per lasciar posto ad un'azione che si svolga in perfetto silenzio accresce l'efficacia dell'azione perché ne mette a nudo quei caratteri di « anormalità » che la musica aveva precedentemente appannati e resi meno evidenti. La musica quindi — tolti i casi dove è destinata a particolari intenti come in certi film « musicali » — ha per scopo precipuo di favorire la verosimiglianza del racconto filmico, prestandogli quella « corposità », quella dimensionalità, che lo schermo non possiede. C'è da chiedersi allora se non sarebbe meglio di cercare, invece, di orchestrare con maggior larghezza e varietà la molteplice gamma dei rumori; ma è ovvio che il rumore nel film deve avere una funzione di *segno* significante, di semantica privilegiata (chiave che gira nella toppa, sveglia che trilla, tic tac dell'orologio, passi sulla scala, scoppio d'una bomba) su cui l'attenzione dello spettatore sia richiamata di colpo senza indugi e quindi non avrebbe scopo di valersene per motivi secondari, non tali da dover essere sottolineati in maniera particolare.

Quanto sopra spiega altresí perché la musica da cinema debba essere quanto piú possibile anonima e di poco rilievo, tale cioè da non prendere il sopravvento sull'azione, da non attirare su di sé l'attenzione dello spettatore. Per giungere a tale scopo si potrebbe paradossalmente affermare che la musica debba essere di mediocre qualità, di facile orecchiabilità, non troppo complicata, ossia priva di assolute qualità « artistiche »; il che, logicamente, è molto triste: dovremmo

addirittura riconoscere che la miglior musica da film è la musica peggiore!

Il cinema s'è dunque impadrontio anche di questo fattore sonoro e se ne è valso per attrarre e irretire lo spettatore rendendolo succube sia dell'elemento musicale che di quello visivo, tanto da non permettergli in condizioni normali di sganciarsi da essi per tutta la durata della pellicola. Ho provato piú d'una volta ad analizzare la modalità con cui avviene la « digestione » della trama d'un film (s'intende di un film riuscito) e mi son reso conto che la velocità con cui si seguono le fasi della vicenda non permette, al normale spettatore, di porre alcuna osservazione critica circa la verosimiglianza e l'attendibilità delle stesse. Solo quando, in qualche antichissima pellicola riesumata, un « taglio » mal eseguito ci obbliga ad una brusca interruzione, ci rendiamo conto della improbabilità dell'intera sequenza, ché altrimenti la nostra passività mentale e la nostra automatica capacità d'integrazione gestaltistica ci permettono di compiere i piú vasti salti nel vuoto sia cronologici che topografici.

Ecco una, se non la sola, delle ragioni per cui è errato parlare di « realismo » a proposito del cinematografo, anche di quello che ha ricevuto ormai tale etichetta. Nulla di piú anti-realistico del cinema: il suo valersi di cosí frequenti reversioni cronologiche, di cosí frequenti « tagli » temporali, il suo rendere, di qualsiasi « fetta di realtà » solo un lato spesso emblematico o addirittura surreale, il suo coartare la vicenda immettendovi una *durata* che non è mai quella della vita vissuta (poiché è sempre una durata psicologica piú che fisica), fa sí che il cinema ci abitui a credere in un genere d'esistenza tra l'onirico e il figurativo, tra il teatrale e il romanzesco, che ci allontana dalla realtà di tutti i giorni con ben maggior efficacia di quanto non possano fare il teatro e il romanzo. E non è paradossale affermare che per molte categorie di persone, per le quali il cinema rappresenta l'unica forma d'arte con cui vengano in contatto, esso costituisce ormai una specie di pre-sonno, di pre-sogno: attraverso il film l'uomo passa dallo stato di cosciente lucida veglia diurna, in quello di un confuso sogno vespertino, che si continuerà poi nell'autentico sogno notturno, senza una vera soluzione di continuo, trasferendolo dalla realtà filmica alla sua personale e privata realtà onirica.

Gillo Dorfles

Il piccolo fuggitivo o infanzia e puerilità

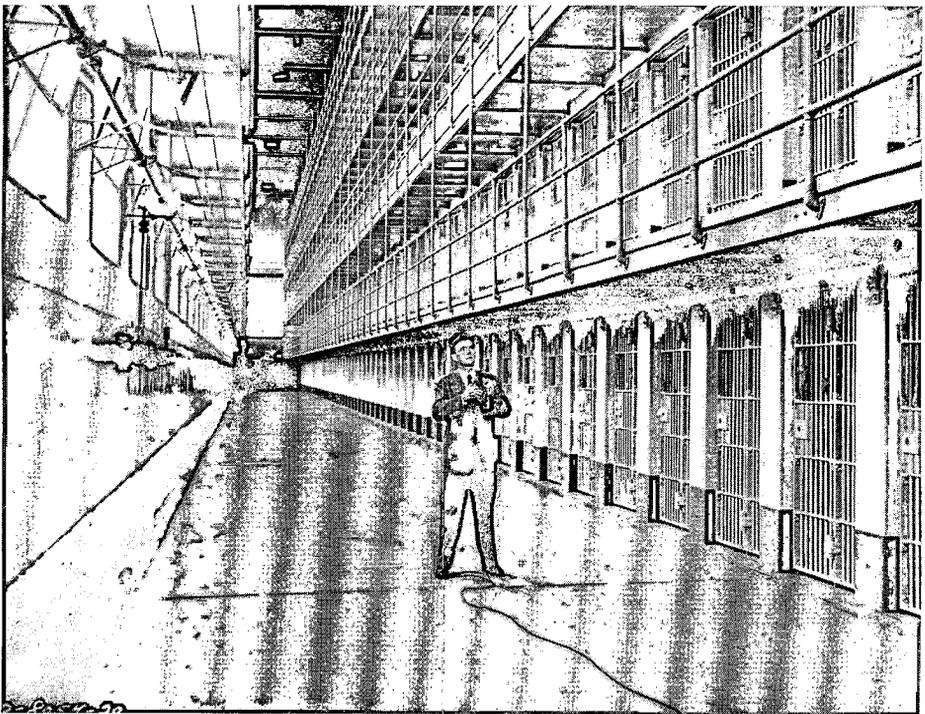
Si è paragonata la storia di questo bambino scorrazzante liberamente sotto l'occhio della macchina da presa a quei recenti film sugli animali fotografati da lontano col teleobiettivo, in piena libertà, senza che nessuno intervenga affatto a dirigere artificialmente il loro comportamento. L'accostamento in effetti s'impone, e bisognerebbe anche aggiungere che la rassomiglianza è minore con i film di Walt Disney sul tipo di *Uccelli acquatici,* dove il montaggio ricrea dei ritmi artificiali, che con i film russi del tipo di *La vita dei grandi stagni,* almeno nella misura in cui, in questi ultimi, gli animali non sono sottomessi ad altra dialettica che quella della lotta per la vita.

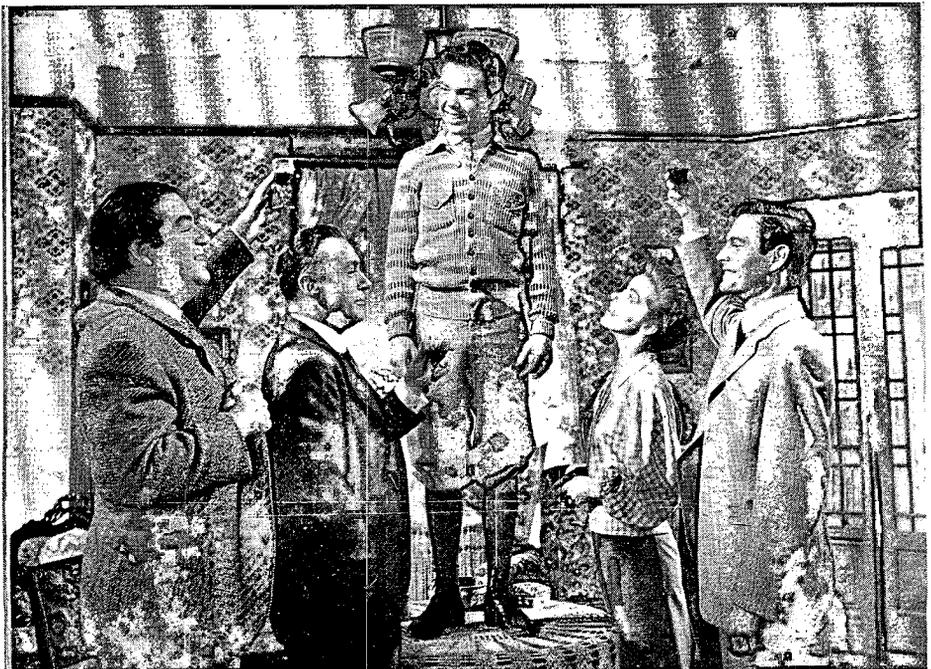
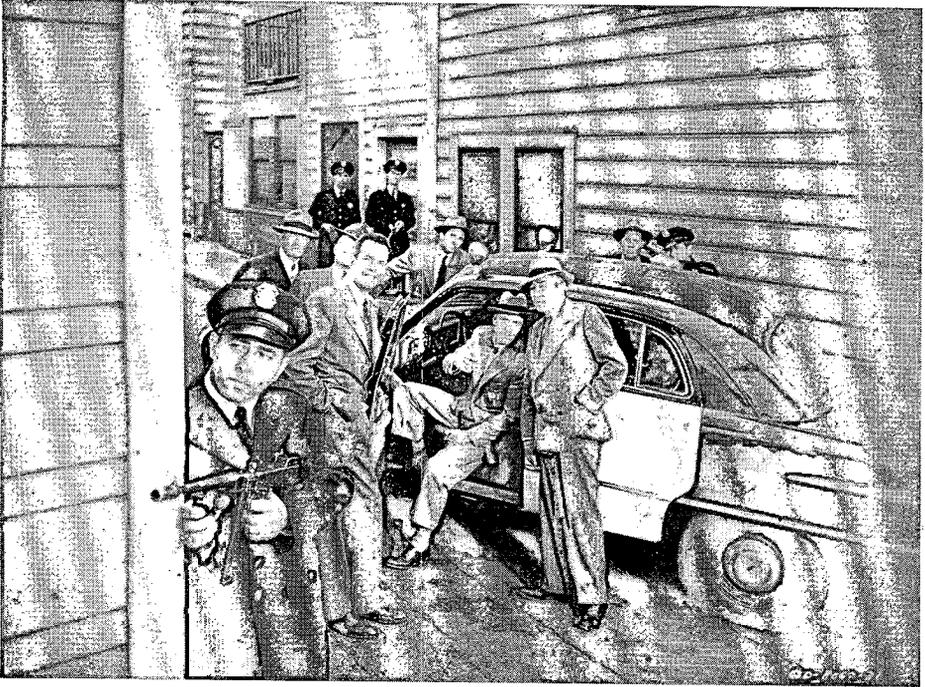
Ma un tale procedimento non limita arbitrariamente le possibilità di espressione e di significazione del cinema? Certo lo hanno pensato quelli che han qualificato *Il piccolo fuggitivo* di « cine-occhio ».

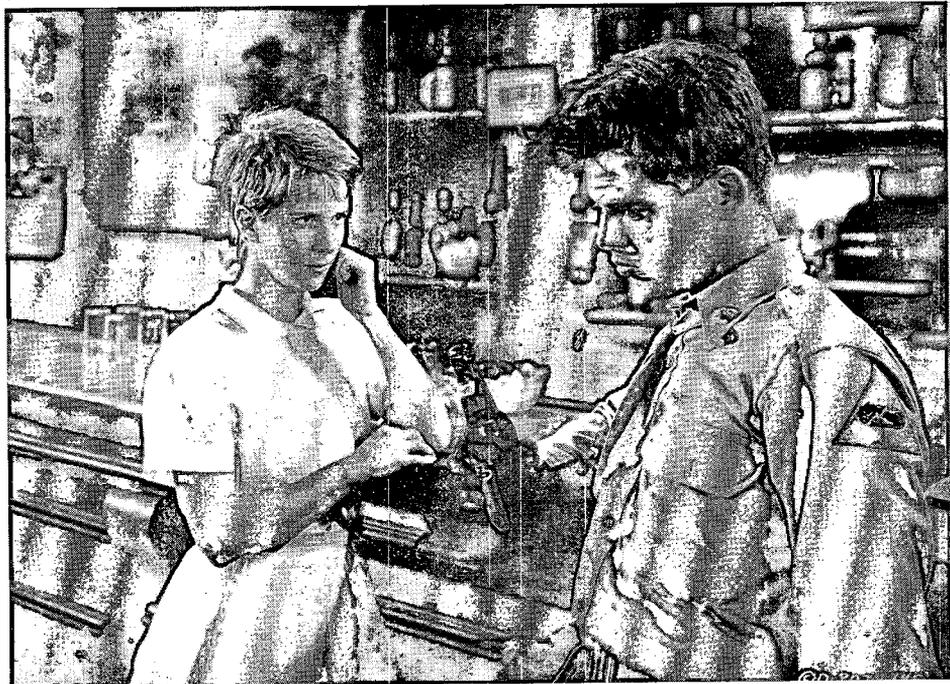
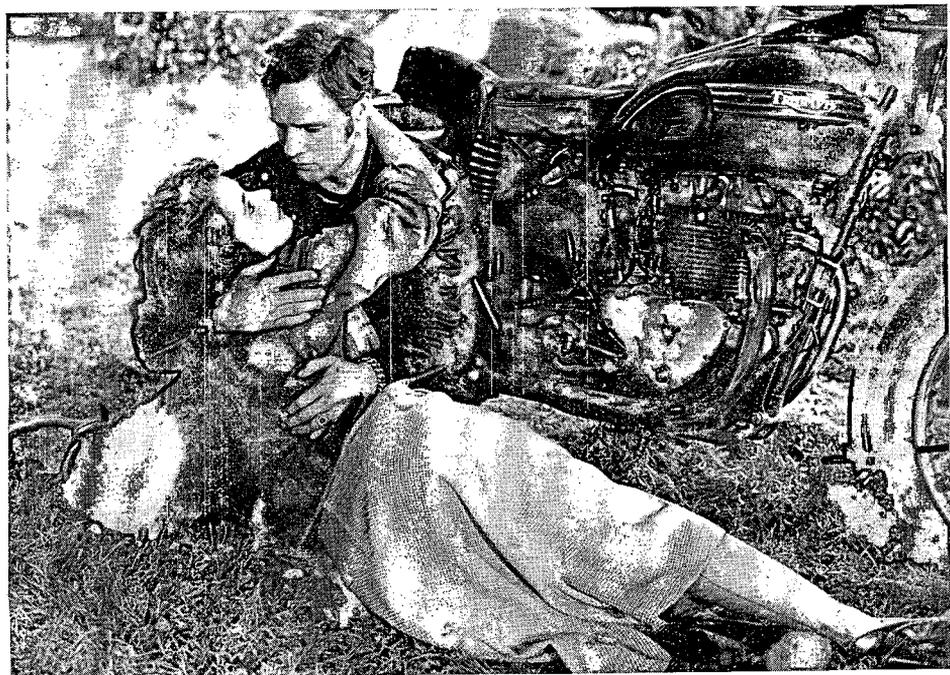
Ed è certo che almeno a prima vista un cinema che si priva delle possibilità di stilizzazione del reale mediante la luce, la scenografia, la recitazione, il montaggio, che neutralizza tali forme per metterle interamente al servizio di qualcosa da mostrare, sembra mutilarsi e cessare di voler essere un'arte. In effetti questa ascesi gli permette di diventare quel che fondamentalmente forse esso è, una ineguagliabile tecnica di rivelazione di mondi sconosciuti: il mondo degli animali, i mondi sottomarini, il mondo dell'arte, ecc.

Ma quale mondo è piú sconosciuto all'uomo di quello dell'uomo stesso?

E forse basta descriverlo semplicemente, senza riserve mentali, con assoluta buona fede ma integralmente, perché ci sia *rivelato* immediatamente il « senso » di certe situazioni, che forse non avremmo saputo ricavare direttamente dalla vita reale. La loro semplice proiezione su uno schermo, senza deformazione né espressionismo, è già sufficiente. Esse son là, e la ricchezza di senso di ogni esistenza ci si impone. Non si ha piú a che fare con delle tesi in cui si sottolinea

LAZLO BENEDEK: *Death of a Salesman* (1951); prod. S. Kramer

HUGO FREGONESE: *My six Convicts* (1951); prod. S. Kramer

IRVING REIS: *The Fourposter* (1952); prod. S. Kramer

ROBERT FLEISCHER: *The happy Time* (1952); prod. S. Kramer

EDWARD DMYTRYCK: *The Sniper* (1952); prod. S. Kramer

EDWARD DMYTRYCK: *The Juggler* (1952); prod. S. Kramer

FRED ZINNEMANN: *The Member of the Wedding* (1953); prod. S. Kramer

LAZLO BENEDEK: *The wild one* (1953); prod. S. Kramer

con compiacenza quel che dobbiamo pensare. Forse gli autori medesimi non sanno tutto quel che la loro opera contiene, perché non l'hanno costruita unicamente con idee ed elementi volontariamente significativi; questi son sempre forzatamente limitati e privi di quei prolungamenti, di quelle infinite risonanze che non possono nascere se non dalla esistenza stessa e dalla sua semplice presentazione.

E' a questa ascesi del realismo fenomenologico che si è sottomesso *Il piccolo fuggitivo,* ed è per questo che le rivelazioni che esso ci può offrire sono cosí emozionanti. Esse non nascono bell'e armate dal cervello dei loro autori, ma si sprigionano dinanzi a noi dall'essere stesso di quel bambino e della situazione nella quale lo si è posto. Non è una particolare concezione dell'infanzia né una psicologia del fanciullo che ci viene esposta: è *un* fanciullo che ci è rivelato, e con lui tante altre cose.

Quali?

* * *

Un fanciullo è *presente*; non importa chi, non importa che sia un bambino-americano-di-sette-anni, ma che sia Joey, col suo musetto, i suoi gesti, la sua andatura, il suo mondo ben preciso. C'è ancora, tutto intorno, un altro mondo, che lungi dal farsi definire per la sua maturità, la sua serietà, la sua virilità, si colloca al contrario quanto piú è possibile vicino all'universo infantile. E' il mondo della Fiera, quello del divertimento, della distrazione, della gaiezza, dell'oblio; il mondo della Spiaggia, quello del passatempo, dell'ozioso girovagare, della sonnolenza e della noia; mondi essenzialmente provvisori dei giorni festivi, dei « week-end » e dei congedi d'ufficio. Mondo immaginario dei baracconi e degli imbonimenti; mondo elementare dell'incoscienza e dei corpi nudi. Ritorno all'età della giostra, o, piú lontano ancora, a quello della culla.

Ora, basta che a noi venga *rivelata* la presenza del fanciullo in mezzo a questo mondo, perché immediatamente risalti, meglio che attraverso qualsiasi caricatura, la sua precarietà, il suo carattere irrisorio, fittizio, affettato e adulterato, potremmo dir meglio la sua *assenza.* Pseudomondo che non è quello del bambino né quello dell'adulto, tratteggiatura inconsistente, contraffazione precaria, illusione e doppiezza. C'è senza dubbio piú crudeltà e violenza in questo semplice accostamento che nel film piú ostinatamente nero. E anche piú demistificazione, perché c'è qui forse la piú terribile accusa a quei divertimenti generosamente elargiti al popolo perché dimentichi, la piú mordente critica di un infantilismo compiacentemente organizzato. Solo Monsieur Hulot, perché fornito, lui, dell'autentico spirito dell'infanzia, aveva altrettanto bene rivelata la vacuità di queste pseudo-vacanze.

Presenza dell'infanzia, assenza degli adulti, questa è una delle rivelazioni essenziali di questo piccolo film straordinario. Essa è riassunta in quelle due inquadrature successive della spiaggia; in una, in un groviglio di gambe, Joey si apre un varco per raggiungere la fontana; egli è il solo che esista veramente, tutto il resto, massa indifferenziata di carne umana, è sentito, anche fisicamente, come *di troppo*. E ancora, quando al mattino del giorno seguente Joey si sveglia solo sulla spiaggia deserta e si lava alla fontana, si ha l'impressione di un riassestamento: l'acqua, la sabbia, il mare sembrano fatti unicamente per lui e riacquistano con lui tutta la loro autentica purezza.

* * *

Ma non c'è, in questo film, solo la rivelazione negativa dell'inconsistente puerilità di un certo mondo adulto; c'è, piú positivamente, il mistero dell'universo infantile che ci viene svelato, e proprio perché non si è voluto dimostrare nulla a suo riguardo ma si è lasciato che fosse esso stesso a parlare.

Questo universo, innanzi tutto, non è per niente idealizzato e non deve nulla al mito essenzialmente adulto del paradiso perduto. Non c'è niente del « tempo passato ove si rifugiava l'innocenza domenicale, l'ebdomadaria innocenza dei *businessmen* » (Jankélévitch: *Traité des Vertus*, p. 776). Non c'è niente di quel « children's corner » in cui l'adulto preziosamente concentra una freschezza e una purezza chimeriche. « L'adulto contaminato fabbrica degli innocenti attorno a sé per compensare quel ch'egli stesso ha perduto soccombendo alla tentazione; l'adulto disincantato, navigato e annoiato come Don Giovanni, con l'alito pesante e le disfunzioni epatiche, l'adulto ha bisogno d'incarnare l'eterna favola azzurra attorno a sé » (Id., p. 777). Niente di comune, qui, con questo mito. Il bambino si aggira unicamente sotto l'occhio neutro della macchina da presa, non sotto lo sguardo nostalgico e condiscendente dell'età matura. Anche il suo universo ci appare come essenzialmente egocentrico. Joey spiega il proprio mondo attorno a sé e sembra annientare tutto il resto. Non ha mai l'aria di un bimbo sperduto: son gli altri che l'hanno smarrito. Egli resta sempre presente a se stesso, e tutto riconduce a se stesso. Per essere perduti occorre essere strappati al proprio luogo naturale; ma il bambino quel luogo non l'ha mai lasciato, perché lo porta con sé. Il bambino è il fuggitivo permanente, è costantemente in uno stato di evasione dal mondo dei grandi, e lo sguardo finale d'intesa che Joey scambia col fratello davanti all'apparecchio televisivo, quando torna la madre, è significativo a questo riguardo. Essi fan parte di un mondo nel quale la madre non entrerà mai affatto.

E questa comunicazione è essa stessa assai relativa, dell'ordine

della complicità piú che dell'amicizia. Il mondo infantile appare al di qua della fraternità e dell'amicizia. Mondo chiuso ed ermetico tanto quanto il nostro, nel quale i piú grandi respingono i piú giovani, nel quale il fratello maggiore riceve le sue responsabilità dall'esterno e senza entusiasmo. Mondo al quale non è ignota la prevaricazione: si rifiutano di pagare a Joey quel che gli spetta per la raccolta delle bottiglie vuote; e lui stesso non esiterà, piú tardi, a impossessarsi di quelle dei bambini che gli sono attorno.

Ma tutto ciò avviene, se non in piena innocenza, almeno in piena semplicità. La coscienza ancora ingenua non avverte alcuno sdoppiamento, alcuna ruttura; non osservandosi, resta al di qua di qualsiasi giudizio; fugge costantemente davanti a se stessa senza voltarsi, il che le permette d'ignorare l'affanno e l'angoscia. Il bambino è il solo edonista perfetto, che coglie l'attimo fuggente senza fermarsi a quello precedente, senza aspettare quello successivo. Profonde tutto il suo danaro senza pensiero dell'avvenire e gli è necessaria, per ricordarsi del passato, la visione attuale di una uniforme di poliziotto, evocante il morto ch'egli ha lasciato dietro di sé e la sedia elettrica di cui è stato minacciato.

Perché il tempo del bambino, piú che un tempo lineare fatto di un *prima* e di un *poi*, è piuttosto un presente intemporale, una specie d'imperfetto non situato, un tempo ciclico a periodo breve, di cui la giostra dei cavallucci di legno può dare senza dubbio la piú precisa immagine. Quelle lunghe cavalcate circolari « sempre ricomincianti » non sono forse l'attrazione ideale della festa infantile? Sono stati gli adulti, col loro infantilismo decadente, che han complicato all'infinito questo tema originariamente cosí semplice che riunisce il girotondo e l'inseguimento attorno all'archetipo per eccellenza della mitologia infantile, il cavallo. E questo tema è uno dei *leit-motiv* fondamentali del film. Fin dalla prima immagine, in cui vediamo Joey che disegna sul marciapiede, noi siamo edotti della sua passione per i cavalli. Piú tardi, sulla giostra, c'è quello straordinario sorriso interiore che non è rivolto ad altri che a lui stesso, o forse a quell'animale strano di cui egli accarezza l'incollatura: esso dice la gioia di entrambi, la loro soddisfazione comune di far parte di un medesimo mondo dove tutto è leggero ed aereo, dove si cavalca senza sforzo e senza scopo. Ma questo mondo non è soltanto un mondo di sogno, non si confonde minimamente con i mondi puramente immaginari dell'adulto. Esso esige delle fondamenta materiali quanto piú possibile solide. E' per questo che Joey preferirà sempre i cavalli veri e ad essi si dirige ogni volta che ha danaro sufficiente, anche se gli capita di rivolgere ancora una carezza e un gesto amichevole al cavalluccio di legno. L'animale della corsa, della fuga, dell'avventura può ben girare tut-

l'intorno: se è vivo, l'impulso impresso al sogno non sarà che piú forte. Nello stato di coscienza primitiva non c'è opposizione tra il sogno e la realtà: quel che si accorda all'uno non vien rifiutato all'altra; al contrario, essi si suppongono a vicenda e si compenetrano mutualmente. Donde quella possibilità, propria del cinema neorealista, ogni volta ch'esso assume questa coscienza primitiva come tema di esplorazione, come già nel Totò di *Miracolo a Milano*, di rivelare, nel seno della massa globale del reale, i lieviti di fantasia e di immaginazione che la gonfiano. Non c'è quindi una parte di realtà e una parte di sogno come in certi film surrealisti; tutto è reale e tutto è sogno. Joey fruga tra i cesti di rifiuti della spiaggia per cercarvi le bottiglie vuote, per rivenderle, certo; ma non lo fa con lo spirito del rivendugliolo: è tanto una caccia o un gioco quanto un commercio, com'è testimoniato da quella immagine, di un espressionismo inconsueto, in cui l'immensa bottiglia in primo piano, meta degli sforzi del monello, assume il valore di polo assoluto d'attrazione: novella versione di quella trasfigurazione che l'universo infantile può sempre far subire al mondo adulto fino a sminuirlo: dei cocci di stoviglia vi diventano diamanti, il minimo straccetto un manto regale, il sugo di pomodoro sangue umano.

Cosí questo mondo del gioco è eminentemente serio. Joey d'altronde non ride mai, praticamente, e non sorride che in rari momenti, quando è coi suoi cavalli o quando ha appena superato una difficoltà. Il fotografo è costretto a sfoggiare tutto il suo repertorio di smorfie per strappargli un sorriso abbastanza stentato. E' sempre con gravità imperturbabile ch'egli passa attraverso tutte le attrazioni, dagli specchi deformanti al cilindro ruotante, o che gioca al « cow-boy » col padrone dei cavalli, il quale d'altronde punta su questa serietà per tradirlo facendogli rivelare il suo nome e indirizzo. Gioca con la massima serietà anche quando cammina in bilico sull'orlo del marciapiede, esattamente come il bambino di *Germania anno zero*. Le due situazioni, d'altronde, non mancano di analogie: entrambi i ragazzi cercano di fuggire la morte che poc'anzi han procurato: l'uno ha realmente ucciso il padre, perché ha preso sul serio l'insegnamento dei suoi maestri nazisti; l'altro crede di aver ucciso il fratello perché ha preso sul serio i giochi dei grandi. Ma restano entrambi dei bambini in questo, che né l'uno né l'altro affrontano di petto quella morte, anche se uno fugge verso il suicidio e l'altro verso il divertimento.

Si è che l'uno si trova alle soglie dell'adolescenza e non può piú rifiutare il mondo adulto che sparendo; mentre l'altro può ancora per molto tempo, rifugiandosi in se stesso, annienare tutto quel che non è lui stesso. E' forse questo il senso, qui, del palloncino che Joey fa passeggiare al di sopra della folla; accessorio indispensabile e simbolo di tutto l'universo infantile, è esso soprattutto, e non la polizia o le

iscrizioni sui muri, che permetterà al fratello maggiore, dall'alto della torre-paracadute, di riconoscere Joey. Ma è anch'esso che, dopo essere sfuggito alle mani di Joey, sembra, per una curiosa dissolvenza incrociata, che se ne vada per il cielo a scatenare il temporale. Ed è questo ultimo che, spopolando la spiaggia, permetterà ai ragazzi di riunirsi. Si ricalca cosí, curiosamente, il simbolismo freudiano. E' il mondo degli adulti che scompare, e quello dei fanciulli che alla fine ne ha ragione.

C'è dunque un'incompatibilità radicale tra i due mondi? L'uomo dunque — come il padrone dei cavalli — non può imitare il fanciullo che per tradirlo? Non c'è posto in lui che per la puerilità irrisoria o per la pesante virilità? E la grazia del bambino gli è dunque tanto particolare, al punto da non poter mai servire che a denunciare le sue false sembianze? Ogni sguardo verso di lui non è mai se non fuga ed evasione?

Indubbiamente il film non dà una risposta a un tal quesito. Ma costringe a porlo per il fatto che esso *rivela* un certo modo di rapporti tra l'uomo e il fanciullo che nessun altro film aveva ancora mostrato con la medesima acutezza. Non si tratta qui di una opposizione violenta e quasi caricaturale come in *Jeux interdits*; né si tratta di una continuità, come nei film russi in cui il fanciullo è già il cittadino e il lavoratore di domani; ma ancor meno si tratta di una semplice giustapposizione. L'originalità consiste in ciò, che si è trovato il modo di far compenetrare strettamente i due mondi senza che mai essi si confondano. Essi restano differenti nel loro stesso intrecciarsi. Sono talmente *altri* che si può a mala pena parlare di somiglianze e di differenze. Non sono sul medesimo piano. Non sono del medesimo ordine. Non è solo una distanza materiale che il fanciullo, con la sua fuga, pone tra sé e gli uomini, è una trascendenza.

Cosí, essa è forse l'immagine di un'altra Trascendenza, quella di cui Bernanos si volle far testimonio quando parlò dell'eterna infanzia di Dio; quella che può permettere all'uomo, senza tradire alcuna delle sue responsabilità umane, di riconquistarsi un cuore puro e uno sguardo semplice; quella che rifiuta ogni dissoluzione nella nostalgia del passato o nell'utopia dell'avvenire, ma obbliga a vivere, come il fanciullo, nel presente; quella il cui sguardo non giudica né calpesta, ma rivela ad ognuno il senso della propria esistenza. Rivelatore di mondi sconosciuti, il cinema può dischiudere, oltre a quello dell'animale, dell'uomo o del fanciullo, il mondo della Fede.

Amedée Ayfre
(Trad. di Guido Cincotti)

Il film di pupazzi animati

Scriveva alcuni anni fa il Lo Duca, a conclusione di un suo panorama dedicato ai disegni animati ed ai film di pupazzi, che essi « sono una curiosità da certosini o da allevatori di pulci: non si sa mai se è piú doveroso lodare la pazienza dell'uomo o giudicare il valore dell'opera ».

Oramai, e sopratutto dopo la vicinissima e sorprendente rivelazione dei film del Trnka, una simile posizione ci sembra, almeno in grandissima parte, decisamente superata. Anzi se vi è da porre un quesito esso va necessariamente posto con altri termini a raggiungimento di ben altri criteri.

Potrebbe, forse, sembrare alquanto gratuito il soffermarsi con siffatta considerazione su un genere cinematografico che, sino ad ora, ha sempre fatto la parte del parente povero rispetto agli altri, rispetto, principalmente, a quello col quale possiede il piú di affinità: il disegno animato.

E qui l'aggettivo povero va adoperato non per indicare una sua deficienza artistica o inefficienza di linguaggio, ma come espressione da addebitarsi ad una particolare categoria di opere cinematografiche, e vorremmo aggiungere specificamente cinematografiche, tutt'ora poco conosciuta dal grande pubblico, quasi trascurata dalla maggioranza degli studiosi — ed il su citato Lo Duca rimane uno dei pochi ad avergli consacrato qualche saggio approfondito e documentato — ignorato dalla grande industria e confinato agli sporadici tentativi ed alle solitarie esperienze di alcuni artisti specializzati.

Eppure, a causa dei molti fattori che fanno dei film a pupazzi un genere ricco di spunti felici, di intrinseche qualità e di ulteriori sviluppi, esso meriterebbe di venire esaminato con una certa ampiezza in modo da studiarne la genesi storica, di valutarne le leggi ed i criteri, di operarane la definizione o la valutazione critica.

Anche se limitato od incompleto un simile riepilogo potrà, ci sem-

bra, permetterci di trarre alcune utili conclusioni, anche se esse non giungeranno sino all'incontrastata accettazione di quella profetica dichiarazione, dettata al Sadoul dalla visione delle *Vecchie leggende cecoslovacche*, per la quale « l'epoca non piú dei disegni o delle marionette animate, ma della pittura e della scultura in movimento, presentita nel 1920 da Elie Faure, sta per diventare una realtà ».

Per noi il film a pupazzi, quale è ora, rimane, ancor piú dei disegni animati troppo legati ad una tradizione figurativa dalla quale è difficile poter sfuggire, l'unico genere di cinema che attraverso l'originalità e la particolarità dei mezzi che adopera, attraverso il mondo che ricrea, attraverso la grazia lirica del suo linguaggio, attraverso quel senso feerico che meglio di ogni altro può ricreare, è in grado di portare qualche cosa di veramente nuovo e fresco, di incontaminato da qualsiasi influsso estraneo o da qualsiasi tradizione, al cinema.

Tale si rivela a noi attraverso le opere dei suoi artisti, tale è per sua vera essenza, tale sarà l'apporto che, presto o tardi, saprà coerentemente prestare.

* * *

Va notato, in primo luogo, nella storia del film a pupazzi animati il contributo di quei due primitivi precursori che furono il francese Emil Cohl e lo spagnuolo Segundo do Chomon.

Cohl, il cui nome rimane legato anche alla nascita dei disegni animati, dedicò ai pupazzi, materia che doveva inevitabilmente tentare questo paziente e meticoloso artigiano, questo astuto ideatore di trucchi, un film, *Le Tout Petit Faust*, che col suo misto d'ironia e di fiaba, colla sua ingenua pretesa di deridere garbatamente gli eccessi del « Film d'Art », rimane un piccolo capolavoro.

Esso, nella sua completezza, completezza limitata certo alle conoscenze stesse del periodo, e malgrado il suo quasi inconscio ricalcare i metodi e la maniera del contemporaneo Méliès, prefigura buona parte delle opere successive.

Già due anni prima Cohl aveva tentato un esperimento similare utilizzando unicamente dei fiammiferi, in un filmetto del tutto sperimentale di 90 metri: *Les Frères Boutdebois* (1908). Ivi egli aveva cercato di studiare le svariate possibilità e le conseguenti applicazioni di quel « tour de manivelle » o « movimento americano » alla cui scoperta era giunto dopo aver studiato a fondo *L'Albergo degli spiriti* di Stuart Blackton che, presentato a Parigi verso il 1907, aveva destato l'attenzione e l'invidia di tutti gli specialisti per la perfezione dei suoi trucchi.

Scrive infatti uno dei primi registi di Gaumont, Etienne Arnaud: « C'est M. Cohl qui m'expliqua le secret de *L'Hôtel Hanté*. Le secret consiste dans la lenteur de l'enregistrement. L'appareil de prise de vues

étant arrangé de façon que chaque tour de manivelle ne corresponde qu'à la prise d'une seule image ».

Le Tout Petit Faust quindi, presentato il 17 giugno del 1910, di una lunghezza di 125 metri di cui 28 colorati, tende a divulgare ancor piú questo metodo. Ma qui siamo agli antipodi del semplicistico *Les Frères Boutdebois*: in questa sua opera Cohl mette tutta la sua arte, il suo gusto, tutta la sua minuzia.

« Mefistofele, Faust, Margherita — scrive il Lo Duca — non sono questa volta i personaggi abituali dal gesticolare forsennato e dalle smorfie convenzionali che, nell'anteguerra, e anche dopo, intendevano dare al pubblico preziose sensazioni d'arte: ma personaggi sobri e stilizzati, dall'intelligenza contenuta: pupazzi articolati. Il piccolo film poteva dirsi perfetto ». Certo è che, almeno da quanto risulta dall'esame di alcune inquadrature di esso, lo stile del film, reperibile nelle scenografie e nella maniera tipicamente teatrale, a macchina fissa, di inquadrare è indicativo di tutto un periodo. Cohl rimane invariabilmente legato, anche nella sua satira, agli stessi dettami di quella corrente che disapprova.

Si veda, ad esempio, la scena del duello, l'interno della cella di Margherita, ed in modo particolare il finale ove le marionette vengono disposte secondo i piú rigidi e convenzionali schemi di Méliès: su uno sfondo di nuvole Margherita sale verso il cielo, ai suoi piedi una schiera di angeli occupa tutta la lunghezza del quadro, mentre Faust e Mefistofele stanno dalle due parti della scena.

Destano interesse, invece, i pupazzi stessi la cui struttura, ricchezza e minuzia di costumi prefigurano in certi punti la naturalezza e la perfezione delle creature dello Starevitch. Attraverso ad essi Cohl mira al raggiungimento di un certo realismo, di una certa grazia ingenua, di uno stile che, se anche rimane tributario di tutta una tradizione formale, tende ad una certa originalità non fosse altro che per i mezzi impiegati e per i criteri, piú individuati che decisamente espressi, con i quali egli li affronta.

Il tentativo, purtroppo, rimane unico o quasi — Cohl gira anche un *Le petit soldat* dall'omonima fiaba di Andersen — e senza seguito notevole, sia per colpa dello stesso artista sia per il mancato interesse destato dai suoi primi esperimenti.

Piú impegnativi risultano, in questo senso, i tentativi di Segundo do Chomon, il quale pur partendo anch'egli dal desiderio di sperimentare in piú modi e con il piú svariato materiale i trucchi da lui ideati, riesce a produrre un certo numero di filmetti, ancor primitivi, ma che iniziano una tradizione. Va ricordato che il do Chomon, appassionato studioso di meccanica nella sua gioventú, fu uno dei pionieri del cinema spagnuolo: secondo quanto riferisce il Cuenca egli ancor prima

del Blackton sperimentò il « tour de manivelle » in *El hotele elettrico* (1905), dove anche, come nelle altre sue opere del perodo, dimostrò la sua perizia nel campo dei film a trucchi. In seguito operatore presso Pathé e colorista sperimentato di film, egli utilizzò le sue scoperte in alcuni film di disegni animati e, successivamente, in altri dove animò delle figurine di carta ritagliata, dei pupazzi (*Aunt Sally's Aunting*), delle figurine di plastica (*La liquefazione dei corpi duri, Lo scultore moderno*), girati in Inghilterra entro il 1908 ed il 1909. Attraverso questo tirocinio do Chomon acquistò quella maestria che gli permise alcuni anni dopo, quando venne á far parte della troupe della Itala, di girare con consumato mestiere ed originalità, assieme a Giovanni Pastrone, quel *La guerra e il sogno di Momi* (1916) che rimane l'opera sua piú perfetta e piú interessante.

In questo film il suo contributo va limitato esclusivamente a tutte quelle scene ove, nel rievocare i sogni del ragazzo il cui padre combatte sul fronte, agiscono dei pupazzi. Pupazzi stilizzati, ma che si evolvono con una quasi assoluta perfezione di movimenti, rievocando in un clima brioso e bonario non privo di una certa fantasia simbolica, scene di guerra, combattimenti epici e duelli all'ultimo sangue, quali possono essere ricreati dalla fervida immaginazione di un bimbo di cinque o sei anni.

L'animazione è perfetta sin nei piú minimi particolari, i pupazzi all'incontro del minuzioso realismo d'un Cohl sono schematici, meno eleganti ma piú razionali — do Chomon mira ad una certa praticità dovendo guidare un numero a volte imponente di marionette — e dalla loro utilizzazione scaturisce un ritmo senza sbavature, fecondato da un umorismo simpatico e comprensivo.

Ma sembra che, anche per il regista spagnuolo, quest'opera sia stata l'unica ove si sia impegnato a fondo, consumando tutta la sua energia e la sua inventività; in seguito la sua carriera, prolungatasi in Spagna, non comprende nessun'altro tentativo simile. Per lui possiamo giungere alle stesse conclusioni dettateci dall'esito degli esperimenti del Cohl: ambedue una volta sperimentato questo nuovo tipo di rappresentazione cinematografica non vanno piú oltre, ostacolati non tanto dalla loro propria mancanza d'interesse, quanto costretti a ciò dal poco successo riscosso dai loro tentativi.

Siamo ancora in un periodo in cui, come anche per il disegno animato, il film a pupazzi non va oltre il tentativo dilettantistico, lo sfruttamento intelligente ma limitato di alcuni trucchi, o la passione eclettica di alcuni appassionati.

L'unico che dopo aver iniziato la sua opera nel giro di questi stessi anni saprà continuarla coraggiosamente, con mezzi limitati, senza nessuno aiuto finanziario, sino ad oggi, conferendole uno stile personale,

conservando una certa continuità produttiva, rimanendo, sino all'apparire del Trnka, e per ben 40 anni, l'unico specialista del genere, doveva essere il russo Ladislas Starevitch.

« Starevitch — scrive il Sadoul — avait en 1912 dirigé pour la société de Moscou Khanjonkow une série de documentaires scientifiques et zoologiques. Il se trouva que les lucanes cerfs-volants dont il voulait filmer les combats ne supportèrent pas le feu des projecteurs et succombèrent. Starevitch eut alors l'idée d'animer les insectes morts par le procédé déja partout connu du tour de manivelle ».

Lanciato nel mondo del cinema dal regista Tchardinine, Starevitch non tardò a dirigere i suoi propri film, sperimentando ogni genere ma rimanendo fedele ai suoi film a trucchi.

Facendo seguito ai suoi pseudo-documentari egli affronta decisamente il film a pupazzi con *La cicala e la formica* che proietta in presenza dello Tzar nel 1913, ed in seguito con *L'amore si vendica, Il Natale degli abitanti della Foresta,* nel quale mette in scena una gaia brigata di scarabei e di ranocchi, ed altri dello stesso genere.

Emigrato in Francia nel 1918 egli si orienta definitivamente verso il film a pupazzi, lavorando con un feroce accanimento, una pazienza a tutta prova ed una inesauribile fiducia nel genere a lui tanto caro. Muti, sonori o parlati i venti o piú film che egli dirige costituiscono altrettante prove di quella sua arte inimitabile ed insorpassabile, che nasce spontanea dalla grazia dei suoi paesaggi, dalla delicata minuzia delle sue scenografie, dalla costante inventività delle sue trovate poetiche ed umoristiche, dai mille particolari di quel mondo incantato che le sue mani e la sua feconda fantasia creano con umili materiali.

Questo suo lavoro culmina nella sua opera piú conosciuta, indicativa antologia del suo stile, *Le Roman de Renart* (1928-38), condotta a termine in Germania, dopo ben dieci anni di lavoro e nei 2200 metri della quale l'artista condensò tutto il suo sentimento poetico, la sua ironia, la grazia manierata del suo spirito, nonché le infinite risorse di una tecnica portata alla sua massima perfezione formale.

Opera lungamente elaborata, minuziosamente studiata, essa non rimane priva di una certa lentezza di ritmo, ostacolata come è da una stragrante quantità di particolari pittorici, talvolta superflui e dannosi alla progressione del racconto, nonché da un senso troppo evidente di una naturalezza ricercata e troppo fine a se stessa. Pure l'insieme impone l'ammirazione e l'arte in essa esplicata rimane genuina.

« Lorsqu'à la fin du film — notano Bardèche e Brasillach — les béliers, les boucs et les sangliers attaquent la citadelle de Renart, il y a dans leur démarche maladroite et hésitante quelque chose que nous

n'avons vu nulle part ailleurs, et qui est la grâce propre du vieux maître, héritier des imagiers et des fabricants d'automates ».

Il maggior difetto dello Starevitch, riperibile in questa come nelle altre sue opere, va individuato nella soverchia importanza che egli ama concedere al particolare decorativo, a certe insistenze pittoriche, a certi atteggiamenti che conferiscono, molto spesso, alle sue creature un'aria compita o inesprevvisa, che nelle intenzioni dell'artista vorrebbe sintetizzare una ricerca naturalistica.

Altrove invece la pazienza certosina e maniaca del regista concorre alla perfezione di gran parte delle sue scene, e la sola immagine di Re Leone dai riccioli fulvi ed inanellati, dalla veste sfarzosa, dalla maschera fiiera ed autoritaria, equivale ad un piccolo capolavoro di raffinatezza e di costruzione intelligente.

Ma se, e sino ad oggi, la sua opera rimane unica, ricca di insegnamenti, ricca di un fascino e di una poesia innegabile, d'una fantasia e di una ricchezza di trovate genuine, essa lo deve a quella sua costante fedeltà alle esigenze, sempre sentite ed adeguatamente espresse, di un mondo che va situato agli antipodi del nostro, nel quale la nostra logica, la nostra misura non ha presa e che vive di una sua vita autonoma: il mondo delle creature fatte di stoffe, di legno o di cartone.

Creazione di un mondo, definí l'opera dello Starevitch uno scrittore che seppe dare un'immagine fedele e piena di simpatia per il solitario artista di Fontenay — sous — Bois: « A la fois scénariste — scrive difatti Paul Gilson — metteur en scène, opérateur, Starevitch passe son temps, en effet, a recréer le ciel et la terre du bout de ses doigts. C'est ainsi qu'il organise un monde oú l'Horloge Magique compte les heures, un univers en miniature oú seules ses marionettes et parfois une petite fille bien vivante ont le droit d'entrer ».

Starevitch seppe, quando gli si presentava l'occasione, trarre profitto non solo dalla propria fantasia ma anche dal vasto repertorio fiabesco della nostra infanzia: il suo *Le Roman de Renart* si ispira direttamente e fedelmente alle storie e cronache medioevali di Richard de Lisson e di Pierre de Saint-Cloud, Andersen gli propone il tema di *La voix du rossignol* che a distanza di anni doveva ispirare anche il Trnka, e da La Fontaine trae lo spunto per *Le rat des villes et le rat des champs* e per *Les grenouilles demandent un roi*. Ma pur riplasmando tutti questi temi a seconda del suo estro e della sua inventità, pur arricchendoli di trovate personalissime — si ricordi ad esempio il ballo campestre che si snoda su un ritmo indiavolato in *Le rat des villes et le rat des champs* o l'ingerenza del personaggio umano nel mondo delle marionette di *La petite chanteuse des rues* — Starevitch denota sempre una preferenza per i temi scaturiti dalla propria

immaginazione e contenenti gli ingredienti piú tipici del suo stile. Stile che rimane intatto, nella sua ispirazione ed esecuzione, persino in quel *Zanzabelle à Paris* (1949), ultima sua fatica realizzata ad uso e consumo quasi esclusivo d'un pubblico giovanile, che pur nella sua limitatezza conserva quella freschezza e quella continuità di gags esclusivamente visuali proprii del suo autore.

Ladislas Starevitch, maestro della féerie cinematografica, rimane oltre a tutto encomiabile per aver dato l'avvio, colla fermezza del suo esempio, colla sua ostinata fedeltà ad un genere da lui considerato maggiore a tutta una scuola che, negli anni precedenti la seconda guerra, comincia a dare i suoi frutti.

L'anno stesso della presentazione del *Roman de Renart*, la Russia realizza il suo primo lungometraggio a pupazzi animati: *Novyj Gulliver* (« Il nuovo Gulliver ») ove Alessandro Ptusko, chiaramente ispiratosi alla maniera del suo illustre compatriota, fa agire con un consumato mestiere, non privo però di una certa pesantezza, attorno ad un personaggio vivo, quasi 2000 pupazzi, per poi ritentare questo suo esperimento in un'altra fiaba, *Zolotoj Klucik* (« La chiave d'oro ») che realizza parte con personaggi reali e parte con pupazzi.

Il nuovo Gulliver, liberamente ispirato al capolavoro satirico di Swift, narra in vena sarcastica le vicissitudini di un giovane pioniere alle prese contro le forze capitalistiche di un immaginario reame di nani. I pupazzi utilizzati dal Ptusko e formati da una materia plastica estremamente malleabile, avevano diversi volti e diverse espressioni, il che permetteva al regista di ottenere un maggior numero di effetti mimici, ed un seguito di efficaci contrasti tra l'espressione immutabile di alcune classi ben definite (i cortigiani col loro sorriso servile, i soldati dal naso rubicondo, il popolo delle miniere rassegnato e triste) e quella mutevole e svariata dei ministri felloni e del Re.

Ogni fase del viaggio del nuovo Gulliver rappresentava uno stadio nella sua scoperta del mondo totalitario dei nani, costretti a lavorare in sotterranei scuri, in profonde miniere, dalle quali traggono il pasto quoditiano delle gigantesche, mostruose ed insaziabili macchine addette alla fabbricazione delle armi per la guerra futura. Ad essi il giovane pionere aprirà le porte delle miniere, per essi organizzerà il primo meeting collettivo, finché il nuovo Gulliver si sveglierà dal suo sonno in mezzo al tripudio creato dai canti e dalle grida degli altri suoi comgni che lavorano nei campi.

L'assunto ideologico del film, d'una semplicità elementare, la satira un po' grossa, gli stessi riferimenti semplicistici, non toglievano al film una certa grazia e un ritmo a volte bene individuato. Ma l'opera del Ptusko segna solo un punto d'inizio; in seguito la scuola russa,

specialmente negli anni del dopoguerra, produrrà un numero rilevante di opere, alcune delle quali particolarmente interessanti.

In Francia, ove l'esempio dello Starevitch è un continuo stimolo per le nuove generazioni, notiamo una novità che si schiera agli antipodi della maniera del vecchio maestro con il *Barbe Bleu* (1937) di Jean Painlevé e dello scultore René Bertrand, su musica di Maurice Jaubert e libretto di Jean Vincent Brechignac. In questo film i classici fantocci vengono sostituiti da pupazzi scolpiti in plastilina colorata e modellati direttamente in sede di ripresa ed a seconda delle esigenze della lavorazione. Innovazione letteralmente rivoluzionaria, dal punto di vista tecnico, ma che rimarrà priva di ulteriori sviluppi.

« *Barbe Bleu* — nota il Lo Duca — ha momenti di una pienezza non certo comune : la scena della soffitta dove sono appesi per i capelli (i bei capelli fulvi, biondi e neri, delle prime tre teste) i corpi delle sei mogli di Barba Blu è tra le piú allucinanti dello schermo, pur avendo un vago sapore di ironia ».

Piú fedele ai dettami dello Starevitch rimangono invece i *Fantocci viventi* di Paolo Bianchi, il cui tentativo promettente non ebbe ulteriori sviluppi, benché i precedenti del regista italiano — egli collaborò in qualità di tecnico del colore e del trucco con Clair (*Il fantasma galante*), con Korda *(Things to Come)* e con Renoir — fossero altrettante garanzie e gli stessi tentativi — benché i suoi personaggi si rivelassero pregni d'un antropomorfismo decisamente disneyano — indicativi d'una maniera e d'un gusto, particolarmente scenografico, non indifferenti.

Piú fortuna ebbe invece l'ungherese George Paal che a Eindhoven in Olanda, dopo una carriera di bozzettista pubblicitario, si rivelò attraverso opere come *Aladino e la lampada magica, Gli amanti del Sud,* dotate di uno stile personalissimo, pieni di personaggi fortemente schematizzati, di ambienti di alta fantasia, e di un umorismo corrosivo e nonconformista. Trasferitosi in America, all'inizio del conflitto egli continuò la sua carriera negli stabilimenti della Paramount, animando nella lunga serie dei *Georg Paal Puppetons* un gruppo di figure in bachelite, ma giungendo col perdere quella sua freschezza iniziale, ancora individuabile in *Tubby the Tuba* (1947), coll'essere costretto a produrre a getto continuo, col dover aggiungere nuovi e non sempre originali episodi alle avventure del negretto Jasper, del suo cattivo genio lo spaventapasseri e della cornacchia. In questi ultimi anni, dedicatosi a film d'anticipazione scientifica di lungometraggio, quali *Destination Moon, When Worlds Collide, The War of the Worlds* ecc. egli sembra aver, almeno momentaneamente, abbandonato i suoi pupazzi.

Come abbiamo potuto vedere il film a pupazzi, da Cohl sino a

Paal, registra poche modifiche sostanziali, e coinvolge pochi seguaci: tolta l'opera dello Starevitch e del Ptusko, gli altri tentativi, compresi quelli svolti in Germania da Max Goldschmidt e Richard Teschner *(Traum in Karnival)* o da Karel Dodal, in Cecoslovacchia, autore di alcuni filmetti pubblicitari, nei quali utilizzò anche il procedimento Gasparcolor, si esauriscono nella maggioranza dei casi dopo un'unico tentativo.

Identicamente poche varianti si notano nell'uso del materiale: oltre i comuni pupazzi di stoffa cari allo Starevitch, va notato l'impiego della materia plastica, della bachelite, della plastilina, mentre l'uso del colore si limita al Gasparcolor.

Bilancio, questo, minimo e privo di decisive conclusioni, ma bilancio che preannuncia l'esistenza di una corrente viva e continua, d'un gruppo di artisti fedeli o almeno attaccati alla loro materia, che comprova l'esistenza d'un genere cinematografico d'una ricchezza non completamente sfruttata le cui possibilità acquistano, ad ogni tentativo, maggior consistenza ed efficacia.

Il maggior ostacolo a cui va incontro il film a pupazzi rimane sempre il poco credito conferitogli dall'industria vera e propria, la poca fiducia dimostratagli dal grande pubblico.

Lavoro lento, difficile, ma relativamente poco costoso, la realizzazione dei film a pupazzi, se condotta in modo organizzato, doveva rivelarsi d'una qualità superiore sotto ogni punto di vista al disegno animato. Questo fu il punto sul quale si basarono gli artisti cecoslovacchi ed in generale tutta la scuola dell'Europa centrale. Il cambiamento individuato nel campo dei film a pupazzi, all'indomani della guerra, è dovuto a questo nuovo criterio produttivo che darà modo ad artisti e specialisti di lavorare in condizioni perfette: la rivelazione d'un Trnka, d'uno Zeman, i film girati un po' in tutte le nazioni europee comprovano la necessità d'un lavoro combinato, d'un industrializzarsi di quello che era considerato un lavoro da certosini, da maniaci, da lavoratori solitari.

Questi ultimi anni vedono, quindi, un rifiorire sintomatico dei film a pupazzi, assistono al nascere d'un nuovo criterio di valutazione di questo genere considerato non piú come esperimento avanguardistico, come fantasia dilettantesca, come adatto unicamente ad un pubblico giovanile, ma altresí come espressione d'un linguaggio ideale, pieno d'un nuovo lirismo e d'un nuova poesia.

* * *

Uno sguardo d'insieme, anche se non approfondito, ai programmi delle varie competizioni internazionali, dei vari Festival susseguitisi

in questo dopoguerra, basterebbe a convincere chiunque che un rinnovo di interesse, uno intensificarsi nel campo della produzione dei film a pupazzi esiste realmente e che questo interesse, piú che limitarsi a certi paesi, si è e si va diffondendo entro nazioni che, spesso, non posseggono ancora neppure una vera e propria industria cinematografica organizzata.

Cosí al di fuori dei Paesi dell'Europa Centrale, che piú di ogni altro arrecano a questo movimento un contributo fresco e genuino, non ancora falsificato da nessuna influenza esteriore, altri cioè il Canadà, il Belgio, lAustria e la Norvegia vengono ad arricchire il numero.

Non ci sarebbe molto da dire su buona parte di queste produzioni, molte delle quali rimangono ancora fedeli a moduli sorpassati, privi di una loro autentica originalità e che colla scusa di indirizzarsi ad un pubblico giovanile si mantengono nei limiti della piú caduca rettorica.

Indicativo della produzione di questo dopoguerra risulta l'uso del colore, oramai accurato, ed in modo particolare nei filmetti canadesi, non superanti gli otto o dieci minuti di proiezione, dedicati alla illustrazione — e la semplicità dell'intento conferisce maggior grazia a questi quadretti privi di qualsiasi pretesa — di canti popolari o di quei « nursery rhytmes » tipici del folclore nazionale, anglosassone o francese.

In *Cadet Rousselle* (1947), menzione speciale al Festival del Film per Ragazzi a Venezia 1949, come in modo piú specifico nella serie dei 6 cortometraggi dei *Chants Populaires* (1943-44), oltre ai comuni pupazzi vengono impiegate marionette di carta ritagliata, a membra mobili, e diverse combinazioni di pupazzi e di disegni animati.

La Francia rimane sempre fedele alla maniera dello Starevitch, ancora sulla breccia in questo dopoguerra, anche se ormai denoti una certa stanchezza, un'aridimento nella scelta dei suoi temi, e che dopo il già citato *Zanzabelle à Paris,* realizza, sempre sotto l'egida delle Produzioni Sonika Bo, un *Gazouilly le Petit Oiseau* (1953) ingolfato in una storia puerile e maldestra, attraverso il quale il mestiere, e purtroppo il solo mestiere, dell'artista riesce a salvarsi.

Erede della sua maniera un altro russo, lo Zaubovitch, gira *Le Briquet Magique,* a colori, in un'atmosfera piena di particolari caratteristici ma non privo di una certa lentezza.

Poca attinenza hanno, invece, coi film a pupazzi veri e proprii i 17 film della serie *Guignol et Barbarin* prodotti dall'Ecran des Jeunes di Parigi e limitantisi a registrare direttamente gli episodi del Guignol. Và inteso che tali esperimenti non trovano posto in questo nostro discorso e che, tutt'al piú, si può concedere loro il vantaggio, essen-

zialmente pratico, di costituire una documentazione informativa, una divulgazione piú estesa di certi spettacoli di marionette. Ovviamente essi non recano nessun contributo allo sviluppo del film a pupazzi, né intendono farlo.

In questo campo una curiosità, anche qui dovuta a motivi che possiamo definire extra-cinematografici, viene costituita dal « Marionnettes de Toone » del belga Jean Cleinge, ove l'interesse nasce dalla maniera stessa con la quale questa compagnia di pupazzi fiamminghi dà una curiosa interpretazione dialettale del « Bossu » *(Le Chevalier de Lagardère)* di Paul Feval.

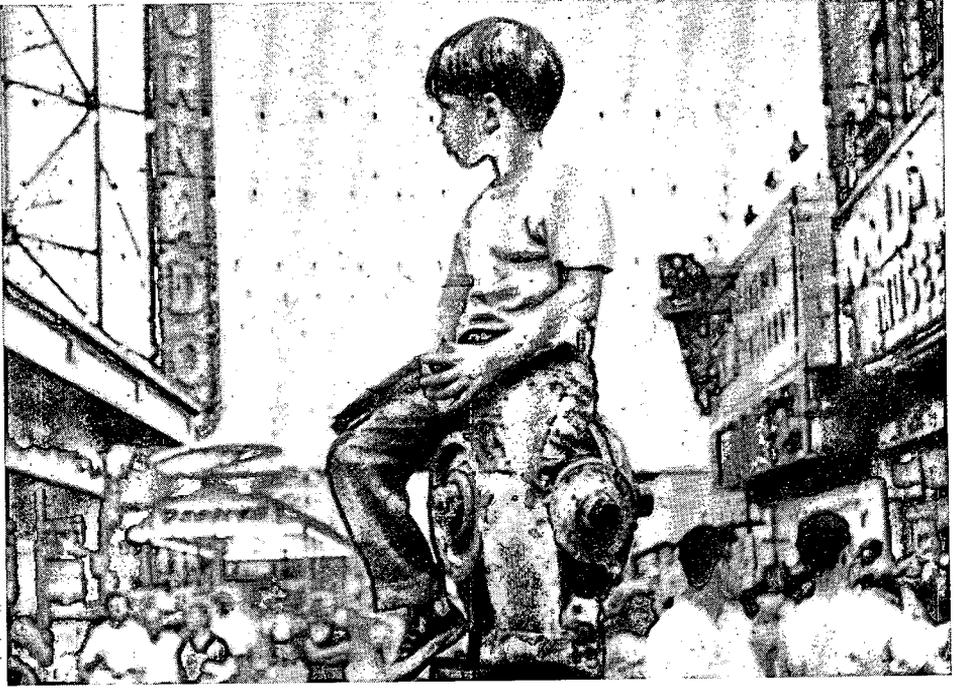
Del Belgio ricordiamo anche un medio metraggio di C. Missonne, *Le Crabe aux Pinces d'Or* ispirato ai disegni dell'Hergé. D'altra parte l'Austria e la Norvegia si esauriscono, o quasi, con *Schneeweishen und Rosenrot* (1950), della Bundessteatliche Hauptstelle fur Lichtbild und Bildungsfilm, e *Tim og Toffe,* della Norsk Film, mentre la scuola polacca, ispiratasi allo stile del Trnka, va citata per le opere del Wasilewski *(Ruch to zdrowie)* e di Ryszard Potocki *(Pawele e Awele)* e l'Ungheria per il suo vivace *Il Pastore e l'Asino* tratto da un poema di Alessandro Petöfi.

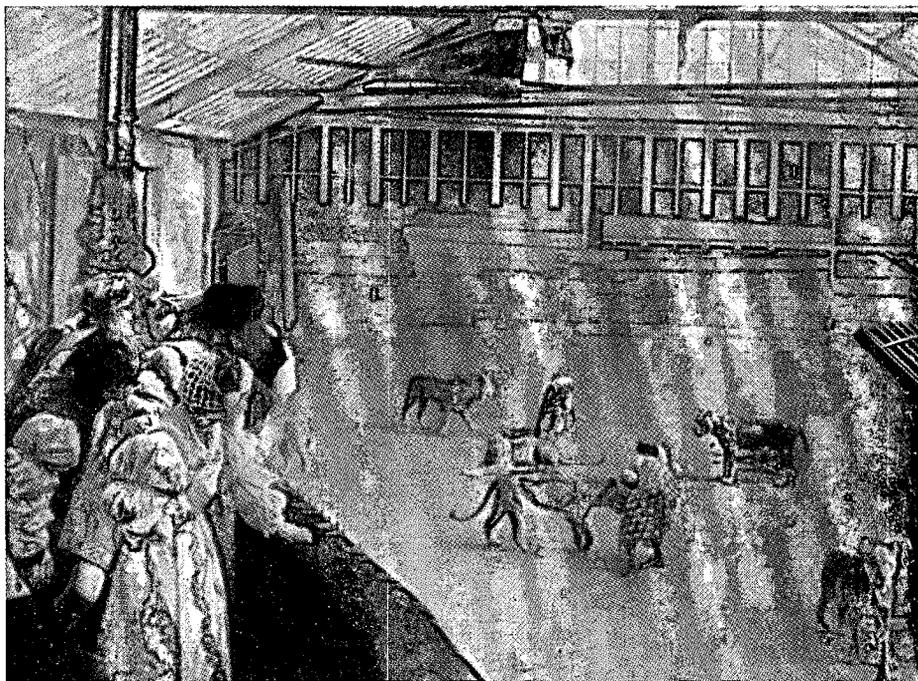
Notevole, in tutti questi anni, la quasi assenza dell'America, perennemente negata a questo genere di film e che, esauritosi l'apporto del Paal, rimane in lizza col solo Lou Bunin.

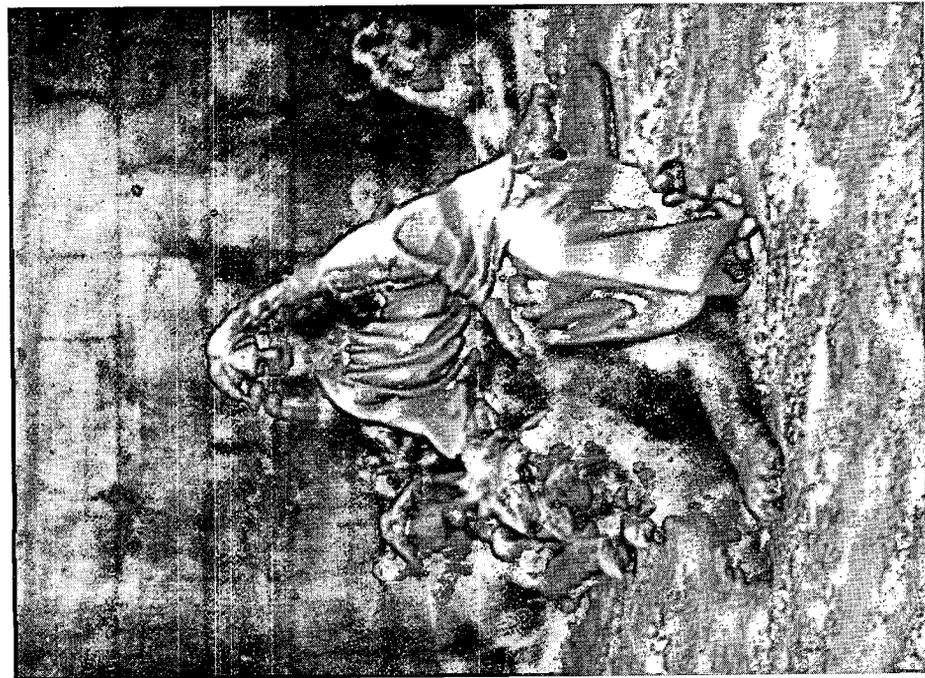
Il Bunin, in cui primo tentativo costituito da un breve filmetto pubblicitario dedicato alla Fiera Mondiale di New York risale al 1937, ci è noto per il suo prologo alle *Ziegfield Follies* (1946) di Vincente Minelli. Le marionette in cera del Bunin, già nella loro seconda prova, quando erano, secondo le affermazioni stesse dell'artista, ormai completamente perfezionate, rivelavano indubbiamente l'esistenza di un certo talento, di un umorismo caricaturale ma che si esauriva già nelle maschere stesse delle marionette, mentre l'animazione ed il ritmo narrativo rimanevano incerti. Se anche, in *Ziegfield Follies,* al Bunin era stato chiesto solo di ricreare, con la maggiore fedeltà possibile, alcuni vecchi astri del grande Florence, la prova piú evidente della sua mancanza di preparazione doveva essere data dal lungometraggio da lui girato in Francia nel 1948. Infatti la sua *Alice au Pays des Merveilles* rimane un'opera difficilmente accettabile, immatura e pretenziosa, d'un gusto stridente, anche se a volte cerchi di sfruttare certe reminiscenze scenografiche di derivazione surrealistica o espressionistica, ostacolata in piú di un Ansco-Color ancora acerbo.

Poco vi sarebbe da dire del contributo della Germania, costituito in maggioranza da film intepretati da pupazzi azionati dal basso, procedimento incompatibile coi requisiti stessi del genere. Già gli ultimi film visti a Venezia dimostravano ampiamente l'inefficienza del

RAY ASHLEY e RUTH ORKIN: *The little fugitive* (1953)

RAY ASHLEY e RUTH ORKIN: *The little fugitive* (1953)

RAY ASHLEY e RUTH ORKIN: *The little fugitive* (1953)

RAY ASHLEY e RUTH ORKIN: *The little fugitive* (1953)

Ricordi di A. FRUSTA: *Il Guanto di Schiller* (1910)

Ricordi di A. FRUSTA: *La Vergine di Babilonia* (1910)

Ricordi di A. FRUSTA: « Madame Louise » in
La Vergine di Babilonia (1910)

Ricordi di A. FRUSTA: L'Elefante Bianco e i pirati in
Le avventure di Saturnino Farandola (1913)

procedimento stesso e la poca fantasia degli artisti germanici. Dall'Inghilterra ci giunge invece un *Figure Head* di John Halas e Allan Crick, esperimento composito nel quale si alternano scenografie solide e pupazzi, misti ad elementi tipici dei disegni animati, il tutto ottimamente fotografato in Technicolor, che rimane un'opera quasi di avanguardia.

Alla scuola cecoslovacca, alle opere del Trnka, dello Zeman, della Tirlova, dobbiamo la rivelazione delle autentiche possibilità del film a pupazzi animati, la rivalutazione dei metodi, dei temi, della psicologia stessa di un mondo, da molti avvicinato ma da pochi espresso, che con l'aiuto di larghe possibilità finanziarie, di una mano d'opera specializzata, d'una visione creativa costantemente nuova, ottiene la sua giustificazione ed il suo riconoscimento in sede artistica industriale.

Ciò che piú colpisce in queste opere non è solo, e tanto, la loro perfezione tecnica, il loro loro saper adoperare coscientemente tutte le minuzie del linguaggio cinematografico, bensí il modo di trattare e di affrontare con una evidente coscienza molti problemi specifici del genere, con una totale consapevolezza dei suoi valori espressivi proprii, il film a pupazzi. Il famoso, e spesso citato « Je ne suis qu'un illustrateur » del Trnka, non limita né la sua arte, né quella dei suoi compagni od epigoni, bensí racchiude in una formula apparentemente troppo semplice l'essenza stessa del suo stile. Illustrare, per Trnka, significa arrecare alla rievocazione di particolari vicende, fiabesche o leggendarie, un contributo plastico e ritmico, ricostruire ambienti, ricreare personaggi, che richiedono di essere trattati con un certo tatto, una delicatezza, una quantità di poesia che difficilmente il film normale può mettere insieme.

E' questa netta presa di posizione che conferisce alle opere di Trnka quel sapore di virginale ingenuità, di garbato nonconformismo, quel senso d'una fantasia poetica chiara e sicura.

E la visione dell'artista è propriamente la visione di quell'occhio limpidamente fiabesco per dirla come il Castello, che conservando l'ingenuità e la freschezza del fanciullo, non ancora contaminato dagli intellettualismi formali, vi unisce la capacità pratica e la conoscenza metodica dell'uomo sicuro del suo mestiere, sicuro della sua arte, sicuro della causa che difende. Per quanto rientrante nell'ordine della nostra esposizione un discorso definitivo su Jiri Trnka risulta, per ora, impossibile da farsi.

Dal 1945 ad oggi, da *Spalicek* (1947) a *L'Usignolo dell'Imperatore* (1949) dal *Principe Bajaja* (1950) a *Vecchie leggende ceche* ed attraverso i suoi tentativi, diciam cosí, indipendenti come l'umoristico *Il Canto della Prateria* o l'avanguardistico film silhouettes *Il Circo*, come anche attraverso i suoi disegni animati, Trnka ha gettato le

basi di uno stile completamente nuovo, originalissimo nella sua forma, nella soluzione dei particolari problemi del genere, nella scelta dei temi, nell'utilizzazione di tutte le tradizioni del linguaggio cinematografico, nell'adeguamento di essi alla realizzazione ed all'animazione dei suoi film.

Certo è che il fenomeno Trnka non nasce da solo, indipendentemente da ogni altra manifestazione affine: anche se in esso non sia riperibile l'influenza dei vecchi moduli d'uno Starevitch o d'un Ptusko, la sua opera costituisce il prolungamento ideale dei tentativi iniziati, o spesso condotti in stretto parallelismo, da altri.

Al film a pupazzi cecoslovacchi porta, per prima, il suo contributo una collaboratrice del Dodal: Hermina Tyrlova, che in seguito assieme a Karel Zeman dirigerà gli stabilimenti di Gottwaldow.

Vzpoura Hracek (La Rivolta dei Giocattoli) rivelava nel 1947, a Bruxelles, il non conformismo dell'artista espresso attraverso il tono stesso d'un racconto d'una mordace vena caricaturale. Opera simbolica, la storiella dello scultore che si diverte a caricaturare in mille modi la figura di Hitler, sino a quando, scoperto dalla Gestapo, viene salvato dalle sue stesse creature, non intende portare un messaggio definitivo, ma si iscrive nei limiti di un divertissement, ligio ai requisiti di un'ideologia di rigore, che a causa dei suoi stessi modi di sfruttare il ridicolo d'una situazione dimostra piú efficacia del retorico *Nuovo Gulliver* del Ptusko.

Questo film a pupazzi, tematicamente impegnato, al contrario di *Ukolebavka* (1948) infantilmente ingenuo, indica definitivamente gli intenti programmatici della Tyrlova, intenti che si ritrovano anche nelle opere del suo collaboratore Karel Zeman, al quale si devono i varii episodi delle avventure del Signor Prokout, tipica figura popolare, imperniati sulla trattazione, in vena satirica, di particolari problemi civici, come *Il Signor Prokout burocrate, Il Signor Prokout in tentazione, Il Signor Prokout in brigata.* Sul tema del lavoro collettivo, invece, è basata la storia di *Ferda la Formica* (1944) ove una formica chiama a raccolta tutti gli insetti per salvare una mosca caduta in una ragnatela.

L'opera piú originale dello Zeman, in questi ultimi tempi dedicatosi alla realizzazione di film didattici a carattere scientifico, sempre interpretati da marionette, rimane *Illusi* (« Illusione »), girato interamente con statue di vetro, e quella piú impegnativa il medio metraggio *Kral Lavra* (« il Re Lavra »), libera trasposizione della favola del Re Mida.

Al contrario di quella che potremmo chiamare la scuola di Gottwaldow, l'opera dello Trnka si è, sino ad ora, conservata estranea ad ogni problema sociale o politico. Egli stesso confessò una volta di

non conoscerli abbastanza e di non averli mai approfonditi. In Trnka, quindi, nessuna traccia di cinema impegnato, ma bensí una costante ricerca di un'atmosfera ambientale, che si esplica attraverso la preferenza dimostrata verso i temi folcloristici e leggendari. Piú di ogni altra cosa se oggi ci è dato di considerare la produzione dei film a pupazzi dell'Europa centrale come la piú evoluta e la piú matura ciò va dovuto al fatto che essa, invece di sterilizzarsi in un seguito di spettacoli dedicati ad un pubblico non adulto, ha affrontato i problemi della sua essenza ed esistenza con una serietà di propositi, una concretezza di linguaggio, esemplari.

Se oggi noi possiamo conferire al Trnka il titolo, anche se retorico, di mago del cinema, ciò è dovuto al fatto che le sue opere rivelano in pieno una coscienza nuova, uno spirito personale, una visione genericamente diversa dei problemi del film a pupazzi.

Notavamo, poco prima, che per ora non era possibile fare un discorso definitivo sull'opera dell'artista cèco; sino ad oggi tutta la nostra conoscenza si limita, complessivamente, a pochi film. Quei pochi film che segnano solo l'inizio d'una carriera, carriera che si trova già ad una svolta quando lo stesso *Vecchie leggende cèche* dimostra l'esistenza d'un nuovo filone che il Trnka ha appena affrontato.

Nota il Castello come « dal folklore nazionale, dalla favolistica internazionale Trnka passa al patrimonio storico-leggendario boemo, assumendo un piú risentito tono di canzone di gesta e trasferendo una epica familiare nel suo linguaggio consueto, che si fa tuttavia, qua e là, piú ardito, conferendo una cadenza piú solenne ad immagini ed avvenimenti osservati con occhio limpidamente fiabesco ». E la differenza non solo nella scelta del tema, ma altresí nella sua trattazione, tra le *Leggende*, unico testo del nuovo Jiri Trnka al quale possiamo, per ora, attenerci e quello *Spalicek* dal quale data, almeno per noi, la rivelazione dell'artista cèco, si va notando attraverso tutto un processo che lo porta, dalla riesumazione nostalgica e sentimentale dei costumi e delle usanze popolari, sino al soffio epico della canzone di gesta attraverso la quale fa opera particolare di storia e di analisi di costume. Processo, questo, che coinvolge a pari grado l'ingerenza del mondo puramente fiabesco, Andersen od altri, del racconto da libri illustrati per fanciulli, sino al compromesso tra i due modi che costituisce il medioevale *Principe Bajaja*.

Nelle sei parti di cui viene composto *Spalicek* (« L'annata cecoslovacca »), l'ispirazione scaturisce direttamente da tipici momenti, canti o usanze paesane, e l'insieme viene a costituire una specie di calendario illustrato e animato ove si susseguono gli incantevoli quadettri del Carnevale, la celebrazione paganizzante della Primavera, la estrosa leggenda di San Prokop, il ritmico e contenuto pellegrinaggio,

la gustosa e spensierata Festa al villaggio, fino alla raccolta ed ispirata atmosfera di Betlemme.

Vi è in *Spalicek* una spontaneità, una semplicità, un lirismo al quale partecipano in modo particolare quegli stupendi cori infantili, che scaturisce da quelle marionette minuscole, da quei paesaggi, che pur non avendo nella loro costruttività quel realismo cosí caro allo Starevitch, riescono a commuovere a colpire ancor piú attraverso la loro ingenuità, la loro schematizzazione, l'evidente puerilità di alcuni cenni particolari.

Špalicek segna la prima parte del percorso, la seconda, *Císaruv Slavík* (« L'usignolo dell'imperatore ») costituisce un incontro decisivo coll'universo fiabesco, rappresentato dall'opera di uno dei piú sensibili favolisti: Andersen. Opera impegnativa, fantasiosa, esotica, essa dà luogo all'artista di esplicare tutto il suo estro inventivo, sopratutto tutta la sua vena umoristica.

Non credo che sia utile soffermarsi, né qui né piú oltre, sulla perizia esplicata dal Trnka nell'animazione dei suoi pupazzi. Perizia già riscontrabile nelle sue opere minori, ma che trova la sua vera ragione d'essere nel ritmo che sa imporre ai suoi film, ritmo narrativo che varia costantemente senza conservare nessuna traccia né di quella lentezza un po' stentata, riscontrabile nelle opere di uno Starevitch, né di quella a volte troppo esagerata frenesia di un Paal. Sarebbe piú opportuno notare come egli sappia rinnovare completamente lo stile delle sue marionette, variare le loro figure, ricrearle a nuovo senza ricorrere al consueto espediente di utilizzare le stesse dopo averne modificato l'aspetto od i particolari strutturali.

I cinesi della corte dell'Imperatore sono creature nuove, perfezionate, completamente aderenti allo spirito di un film che costituisce, nel suo insieme, un perfetto connubio tra testo ed immagine ove la fedeltà osservata dal realizzatore nei confronti della favola di Andersen comprova identicamente la sua modesta autoqualifica di illustratore e la scioltezza di quel suo stile che sa rimanere personalissimo, di quel suo universo cosí intimo, anche quando a provocarlo è opera altrui.

Andersen rimane sempre Andersen malgrado ogni cosa, malgrado lo spazzolino da denti dell'Imperatore, malgrado il prologo del bimbo sognante, malgrado la continua presenza del talento del Trnka; come lo stesso Trnka rimane fedele a se stesso innestando le sue trovate, facendo muovere i suoi personaggi a quattro dita in una vicenda originariamente non sua, presa a prestito e seguita con rispetto.

« Divertissement » brillante, poetico, *L'usignolo dell'imperatore* presenta a noi un Trnka narratore gioviale, incantatore di professione, sperimentato cineasta. Con esso l'artista abbandona la satira o la parabola e si dedica ad uno scopo unico: narrare una storia bella, umana,

semplice, con una morale accessibile a tutti, e nella quale non trova posto nessun criterio di valutazione politica o sociale.

Abbiamo già fatto notare come il Trnka sia sempre stato lungi dall'essere, anche sporadicamente, apertamente impegnato, come egli abbia cercato di non ammettere nel suo mondo l'ingerenza di elementi estranei ad esso. Il mondo dell'artista boemo pur ricalcando, senza nessuna pretesa al realismo, le orme della realtà, d'una realtà adoperata quale fonte di ispirazione, ma non intervenente mai direttamente nello sviluppo intimo d'una vicenda, rimane essenzialmente fuori dal tempo presente. Effettivamente vi è in Trnka la ricerca del folklore, la celebrazione dei miti paesani, dei canti e dei costumi nazionali, ma trasfigurati da un'alone di poesia, spesso ingenua, che ne addolcisce i contorni, ne elimina ogni scoria, sino a darne una rappresentazione essenziale, purificata, completamente neutra ma decisamente poetica.

Quello stesso, e crediamo unico, tentativo di cinema satirico che è *Il canto della prateria* rimane una satira solo allo stato intenzionale, ché il regista finisce col darci non una parodia del western ma un vero e proprio « à la manière de... » alla scala stessa delle sue marionette, con una stessa profusione di cavalcate, di banditi, di saloon, di leggiadre donnine, di rivoltellate, dosate in una maniera spettacolare degna del piú scaltrito specialista del genere. C'è dell'umorismo in questa rievocazione, ma c'è anche simpatia e tenerezza. L'unico elemento decisamente parodistico rimane la colonna sonora, ricca di brani folkloristici particolarmente studiati.

Col *Principe Bajaja* Trnka affronta il poema epico-cavalleresco, visto in chiave fiabesca ed ispirato ad un racconto di Bozena Nemcova. E qui la cavalleria perde in rudezza ed in brutalità tutto quello che guadagna in gentilezza. Il mondo feudale visto dal Trnka si schiera agli antipodi del mondo creato dallo Starevitch, e ciò è dovuto al fatto che l'atmosfera va intesa, al di fuori di quella che dovrebbe essere la sua caratteristica storica, come una ricerca verso un senso del cavalleresco inteso come leggiadria di costumi, come gentilezza d'animo, come romanticismo avanti lettera, che oltrepassa i limiti stessi della concezione fiabesca per iscriversi in una tradizione che è quella stessa dell'autore. Ed è seguendo questa tradizione che il monarca asiatico viene spinto ad uscire dal suo mondo chiuso ed a liberarsi dall'automata canterino, che spinge una bambina ed un usignolo a non abbandonarlo, e ritrova la gioia di vivere. Identicamente Bajaja, dopo aver sconfitto il dragone e conquistato la bella principessa, si ritira nelle sue terre per condurre la rude esistenza del contadino.

Sembrerebbe elementare ma se si vuole, ad ogni costo e per seguire una moda, imputare anche al Trnka un messaggio, esso potrà

solamente identificarsi nella ricerca d'una vita semplice e pacifica, d'una esaltazione dell'amore umano.

Il ritorno alle sue terre del Principe Bajaja potrebbe, anche, essere il primo sintomo di quella ricerca della coerenza storica che porterà l'artista, dopo l'analisi poetica del folklore paesano, ad affrontare la impegnativa materia delle *Stare* (« Vecchie leggende cèche »).

Ispirandosi all'omonoma raccolta di Alois Jirasek, Trnka trova in quella miniera di caratteristiche leggende, patrimonio culturale di tutta una nazione, di tutto un popolo che trae da esse le ragioni etiche e l'esempio storico di tutte le sue tradizioni, una varietà di argomenti ove il soffio epico si unisce alla poesia.

« Tutti gli scolari — scrive Jaroslav Broz — prendono contatto sui banchi della scuola con questi eroi leggendari vissuti al tempo in cui le prime tribú colonizzarono la regione boema... ».

Qui, l'artista, pur spiegando la sua solita fantasia creativa viene costretto a basare la sua narrazione su una testimonianza ed una documentazione storica, d'una storia che pur affondando le sue radici nella leggenda, rimane precisata nel tempo. Trnka, ed è questa una delle tante rivelazioni del film, possiede il senso della leggenda, come possiede quello della fiaba, benché come nota il Castello « l'ispirazione non si mantiene su un livello costante (oltre a non evitare ripetizioni) ed acquistando in ampiezza perde talvolta in finezza, in grazia, in arguzia ». Evidentemente, all'infuori della sempre maggior sua perizia tecnica, dell'ormai completa sua padronanza dell'elemento cromatico, Trnka, non bisogna dimenticarlo, affronta una materia nuova, e ciò facendo cerca uno stile che richiede maggior maturità di pensiero, maggior serietà di propositi e di linguaggio. Da qui una certa lentezza, una certa titubanza che nasce dalla difficoltà di conservare, malgrado l'assunto impostosi, il consueto brio, la consueta libera fantasia, la stessa atmosfera serena, lo stesso tenore poetico. Le *leggende* rimangono un'opera di gran classe, la piú compiuta del genere, ed una delle maggior prove in favore dei film a pupazzi.

Con essa cadono le cosidette limitazioni imposte ad un genere erroneamente considerato minore; ed è questa constatazione che, chiudendo il discorso su Trnka, ci servirà anche a cercare di delineare, anche se nelle sue grandi linee, il problema della vera essenza del film a pupazzi.

Trnka per primo, almeno in un certo senso, ci ha dimostrato come il film a pupazzi animati non voglia dire, esclusivamente, spettacolo ad uso e consumo degli spettatori non adulti, né veicolo adatto alla trascrizione di racconti fiabeschi, ma genere e forma di linguaggio originali aventi le possibilità di affrontare e di narrare, nell'ambito di un suo universo proprio (universo essenzialmente tridimensionale, per cui

il meraviglioso acquista maggior concretezza plastica), qualsiasi storia, qualsiasi avvenimento.

Oggi anche se non ci è permesso, per varie ragioni tra cui la piú evidente rimane la scarsezza di esempi concreti ed efficaci, porre una conclusione decisamente affermativa al nostro discorso, i progressi, di ogni genere, conseguiti in questi ultimi anni, anche se dovuti ad una piccola squadra di artisti, ci permettono di predire un'avvenire sicuro al film a pupazzi. Esso ha acquistato, oramai, le sue lettere di credito e le garanzie dateci ci mettono in grado di affermare che il film a pupazzi merita, in pieno, maggior considerazione, da parte di tutti, studiosi, artisti, tecnici, industriali e spettatori. Piú che costituire materia per gruppi specializzati, esso è in grado di affrontare, con una maturità crescente, temi e soggetti ai quali il comune cinema non può, forse, dare con altrettanta profusione lo stesso senso di poesia ingenua, di fiabesco, di meraviglioso.

Giovanni Scognamillo

Bibliografia essenziale

BARDECHE MAURICE e BRASILLACH ROBERT: *Histoire du Cinéma.* Paris, André Martel, 1948.

BAZIN ANDRÉ: *Alice au pays des merveilles,* in « L'Ecran Français », n. 203 del 17 maggio 1949.

BOUSSINOT ROGER: *Je suis entré dans l'atelier oú Jiri Trnka crée le monde merveilleus des marionnettes,* in « L'Ecran Français », n. 323 del 25 settembre 1951.

BROZ JAROSLAV: *Sul minuscolo palcoscenico vecchie leggende con pupazzi,* in « Cinema », n. 90 del 15 luglio 1952.

— *Pupazzi sullo schermo,* in « Cinema », n. 111 del 15 giugno 1953.

CALANDREA ANDREY: *I fantocci viventi di Paolo Bianchi,* in « Cinema », n. 54 del 25 settembre 1938.

CASTELLO G. CESARE: *Troppi leoni al Lido,* in « Cinema », n. 116 del 31 agosto 1953.

COCTEAU JEAN: *Le Rossignol de l'Empereur de Chine,* in « L'Ecran Français », n. 310 del 13 giugno 1951.

DONIOL VALCROZE J.: *Le Roi Trnka,* in « Les Cahiers du Cinéma », n. 23 del maggio 1953.

GHELLI NINO: *Venezia 53,* in « Bianco e Nero », n. 10 dell'ottobre 1953.

GILSON PAUL: *Cinémagic,* Paris, André Bonne, 1951.

GOBETTI PAOLO: *Una competizione senza vincitori,* in « Cinema », n. 94 del 15 settembre 1952.

KRIER JACQUES: *Le Prince Bayaya,* in « L'Ecran Français », n. 332 del 27 novembre 1951.

LO DUCA J. MARIE: *Fantocci al Cinema*, in « Cinema », n. 136 del 25 febbraio 1942.

— *Disegni e pupi animati*, in « Il film del dopoguerra », Roma, « Bianco e Nero », 1949.

— *Histoire du Cinéma*, Paris, Pres. Univ. de France, 1947.

MARKER CHRISTIAN: *Une forme d'ornement*, in « Les Cahiers du Cinéma », n. 8 del gennaio 1952.

MARTIN ANDRÉ: *Films d'animations au Festival de Cannes*, in « Les Cahiers du Cinéma », n. 25 del luglio 1953.

SADOUL GEORGES: *Histoire Générale du Cinéma*, vol. III, « L'avant guerre », Paris, Denöel.

THEVENOT JEAN: *Le Rossignol et l'Empereur de Chine*, in « L'Ecran Français », n. 314 del 17 luglio 1951.

VINCENT CARL: *Storia del Cinema*, Milano, Garzanti 1949.

Variazioni e commenti

Ricordi di uno della pellicola.

III. [1]

> Und der Ritter in schnellem Lauf
> Steigt hinab in den furchtbarn Zwinger
> Mit festem Schritte
> Und aus der Ungehener Mitte
> Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.
>
> SCHILLER

Nell'anno 1909 la Società anonima Ambrosio « manifattura *(così, modestamente, manifattura)* cinematografica, capitale lire 700.000, sede in via Catania numero 30 a Torino » *aveva già collocato numerose agenzie nelle principali città del mondo: a Parigi, a Vienna, a Londra, a Berlino, a Copenhagen, a Nuova York, a Buenos Aires, a Montreal, a Rio de Janeiro, a Sidney, a Jokohama.*

Appunto nella primavera di quel 1909 giunse da Berlino una lettera dei signori Thieman e Reinhardt, agenti per la Germania e la Russia, che sollecitava l'esecuzione di pellicole su opere di Schiller, Puschkin e Lermontoff « ...Schiller Kolossal in Germania, come Puschkin e Lermontoff in Russia. Miniere d'oro, se fate presto e nessuno sa... ». *La lettera passò per la solita trafila: dal postino al portiere, dal portiere al valletto degli uffici, dal valletto degli uffici al segretario generale, dal segretario generale al segretario particolare, dal segretario particolare all'amministratore delegato, dall'amministratore delegato al direttore dell'ufficio dei soggetti, vale a dire sulla scrivania del mio scrittorio nel mucchio di lettere, che ogni giorno vi si ammassavano. L'amministratore delegato l'aveva postillata con due sole parole:* provveda subito. *Due parole sole; ma questo imperativo categorico e*

[1] I capitoli 1 e 2 sono apparsi sui numeri 7-8 del 1952 e 2 del 1953.

questo avverbio mi ordinavano — alla grazia! — di procurarmi sul momento le tragedie di Federico Schiller, i poemi del conte Sergejewitsch Mussin Puschkin, le poesie epiche e le prose di Michele Jurjewitsch Lermontoff, prenderne una solenne indigestione, ricavarne il riassunto (1) *con fretta e con furia e nel minor tempo possibile riferirne in alto loco.*

Ed eccomi affannosamente a rileggere la trilogia di Wallenstein, la Giovanna d'Arco, il Don Carlos, il Guglielmo Tell, eccomi a squadernare alla sfuggita il Boris Godunow, a dare una letturina a scorsa d'occhio all'Eroe dei nostri giorni.

Ma, allo spoglio, vidi uno che crollava le spalle alla trilogia, un altro che arricciava il naso al Don Carlos, tutti che soffiavano e sbuffavano al Guglielmo Tell e alla Giovanna d'Arco. Pareva si dicessero in corpo: — Basta con i tiranni, con gli eroi e l'eroine! Abbiamo finito un Luigi XI, un Nerone, tre Napoleoni, generale, console, imperatore, e già si ricomincia? O non capite che il coturno è venuto in fastidio a ognuno? che di tragedie siamo tutti gonfi e rigonfi? — E poi, affermò forte Ambrosio quasi a concludere quel dialogo muto, per quest'anno la Serie d'oro delle grandi film è completa. Ci vorrebbe una produzione piú leggera, di ordinaria amministrazione... Ch'a serca, Frusta, e ch'a treuva.

Mi sovvenne d'una ballata che avevo tradotta alla scuola di tedesco; ma ne avevo un'idea vaga, un ricordo assai lontano, chiuso nella nebbia del passato. Mi ci vollero due giorni di corse dai librai per trovare il libro delle ballate. Quando l'ebbi fra le mani e gli detti una sfogliata, non saltai via nudo bruco, né gridai eureka! come fece Archimede; tuttavia gaiamente mi proruppe dal cuore un Kolossal *poderoso: avevo fermato gli occhi sulla ballata del Guanto. Oh! quale sbalorditoria novità per il cinematografo! Che* clou sensazionale! *scriverebbe un giornalista da fumetti. Ricordate?*

...ser cavaliere, s'egli è ver che tanto
per me v'infiamma amore
come voi mi giurate a tutte l'ore,
ite a raccormi il guanto.

La voce della bella Cunegonda suona nel silenzio improvviso. E il cavalier Delorge con fermo passo se ne va a raccogliere il guanto profumato e lo riporta.

---

(1) O compendio, o ristretto, o argomento, o sommario, o estratto; volerne! La lingua italiana è ricca Signora. Ma i linguaioli della pellicola sono all'elemosina e scrivono *treatment.*

...d'un tenero sguardo e d'un sorriso
...pieno d'amor
Cunegonda l'accoglie. Il guanto in viso
le getta il cavaliero,
cosí dicendo: io nulla
da voi, nobil fanciulla,
pretendo. E da quel giorno
piú non fé l'animoso a lei ritorno.

La bella Cunegonda il guanto l'aveva gettato — considerate che tenero pensiero! — nell'arena dei leoni.

Volai dall'ammniistratore delegato e cosí a bruciapelo, senz'altre parole, cominciai a declamargli la ballata. Ambrosio mi stava a sentire perplesso, tentennava il capo, picchiava i diti sulla tavola. A un punto saltò in piedi, restò sbarordito, trangugiò tre o quattro boccate d'aria; poi, rinvenutosi e trovata la voce, gridò: — Chiel l'ha dait ël servel a baila! *E' matto nel mezzo del cervello... Leoni vivi, in teatro, insieme con gli attori e le attrici.... Imbalsamati, passi: ma vivi!* Chiel a veul pieme an frauda... *vuol burlarsi di me...*

Provai ad insistere: — ...ci servirebbero i costumi e le scene del Luigi XI: *sono ancora novi...*

— No, no, replicò dopo un attimo d'esitazione, si tolga dal capo i leoni... via, non me ne parli piú. E cerchi dell'altro.

Il Guanto andò a farsi friggere. E ponemmo mano a quel sempliciotto Ostaggio, da cui derivano le tante edizioni dei Due Sergenti, cucinati con le salse piú svariate e dalla novella popolare e sul teatro e al cinematografo.

Nella ballata di Schiller si racconta che Mero, condannato alla croce, risponde al tiranno Dionigi:

A morir io son parato,
né preghiera ti fo che mi perdoni
sol che tre dí mi doni...
tanto che mia sorella in maritaggio
congiunga al fidanzato.
A te lascio in ostaggio
l'amico mio. Non torno? E tu lo svena.

Oh! semplicità de' tempi antiqui! L'amico bonario accetta. E accetta il tiranno.

Naturale che a Mero, al ritorno, gliene capiti di tutti i colori: gonfiano i torrenti, cadono i ponti, sbucano ladroni da ogni forra. E quale

sperperpetua! Prima la piena, ora una sete terribile... e sempre sul cuore l'angoscia che l'amico stia per salire il patibolo. Difatti arriva che

...in aree alla fune in abbandono
è già l'amico suo...

Ma arriva a tempo. Qui gran finale. Perdono a tutti. E feste conforme all'uso. Preciso come nei Due Sergenti. La pellicola, ben eseguita e ben interpretata dal Valentino di allora, *che era A. A. Capozzi, ebbe un ottimo sucesso, e larga vendita. Di conseguenza la Germania ciese* dell'altro Schiller.

Ed eccoci a scegliere una nuova ballata. « Il Guanto »? Ché! « L'Andata alla fucina » piú melensa, piú dolciastra dell'Ostaggio.

Non ostante nuovo successo, nuovo guadagno. Sopravvenne l'inverno: di Schiller non si parlò piú. Passavano i giorni e le pellicole venivano fuori a getto continuo e d'ogni sorta. Ecco Nuccia la pecoraia *e* L'orfanella di Messina; *poi* Il romanzo d'un fantino, Gigetta al reggimento, Gastone è troppo bello; *ecco* Il magnifico delitto *e* La stanza segreta *e altre ancora, in ragione di dodici al mese, qual'era la normale produzione della Casa nell'anno 1910. Certo tutto filava dritto nel migliore de' modi: e i giorni e la vita e il lavoro. Pure qualcosa tra l'Ambrosio e me era cambiata, o non c'era piú: quell'accordo d'intelligenze, quella corrispondenza di sentimenti, e la schietta gioia del lavoro e l'entusiasmo che lo rende facile e profittevole. Di fronte l'uno all'altro ci sentivamo sconcertati. Spenta la gioia, il lavoro diventava pesante. Ambrosio brontolava con aria sibillina. Una volta gli scappò detto: — Se viene in testa ai quei della Nordisck, lo fanno loro. Poi scoteva il capo e masticava: — Roba da pazzi! Un'altra volta si disse a mezza voce: — Ha ragione, i costumi del* Luigi XI *sono bell'e nuovi...* Cribio! *che pellicola!*

Sornion sornione io pestavo: — A momenti verrà fuori con la firma della Cines. E il sangue ci andrà in veleno.

Passò l'inverno. Una mattina che m'arrapinavo sulla sceneggiatura del Pozzo che parla *ecco che cosa mi capita: mi capita Ambrosio, affannato, nel mio scrittoio e lí per lí, mi caccia sotto il naso il foglietto giallo di un dispaccio, né mi lascia leggere una parola, o aprir bocca, perché subito comincia a gridare: — Lo sa che dove c'è un pazzo se ne trova sempre un altro piú pazzo ancora?... Non ha capito? Non importa. Cosa sta facendo? « Il Pozzo che parla »? Lo pianti; si chiuda qui, mangi qui, dorma qui... Perché? Perché la colpa è sua. E non uscirà prima che m'abbia consegnato la completa sceneggiatura del Guanto.*

Scattai dalla sedia: — « Il Guanto di Schiller » con i leoni?

— Con i leoni.

— *Vivi?*

— *Vivissimi, ferocissimi, carnivorissimi... Si, ho fatto lo sproposito. Prenda, legga, ho scritturato un serraglio. Arriverà a giorni... Come vede, non c'è tempo da perdere.* E ciuto! *Che nessuno sappia.*

Gridai: — Finalmente!

— *Finalmente un corno! Lo vede A. A. Capozzi fra i leoni? E la Maria e il buon Maggi?... Che frittata! Ma, se capita una disgrazia, lo so, pagare tocca a me; ma la colpa,* cribio! *La colpa è sua... Lo ammette?*

— *Ammettiamolo.*

— *Io il citrullo; ma la testa ammezzata, il matto perfetto, il tentatore...*

— *Ho capito: mea culpa, mea culpa. Però...*

— *Però cosa?*

— *Pensi, che pellicola!... Sissignore, mangerò, qui, dormirò qui...*

Allargai le braccia: ci abbracciammo stretti. E mi parte che tutt'e due avevamo gli occhi lucidi.

A quel tempo si lavorava cosí.

* * *

Tenere il segreto? Bazzecola!

Tutti, il giorno dopo, già sapevano che me ne stavo chiuso, a sceneggiare nel piú profondo mistero un soggetto formidabile. E, come si sparse la voce che era imminente l'arrivo d'una ménagerie *gigantesca, passò nell'aria un soffio eroico, che mise in corpo a ognuno la smania del sublime Tartarin. I ciarloni sfringuellavano ne' crocchi con aria saputa: — Io farò questo e quest'altro in mezzo ai leoni vivi. Corbezzoli! recitare con le bestie feroci non è da tutti. Paura io? Ma vi pare? L'attore A. e l'attore B. cominciarono a gettarsi sguardi penetranti, l'attrice C. assunse attegiamenti solenni, l'operatore D. prese a girare la manivella con gesti eloquenti, tutti, persone del teatro, fotografi, pittori, macchinisti, soggettisti, e pure i chimici e i meccanici e i* chauffeurs *e le ragazze della pellicola — la voce s'era sparsa in ogni buco — tutti si sentirono, donne, vere Giuditte, uomini, tanti Leonida (senza gioco di parole).*

Poi, una mattina di lunedí, l'avventura comincia. Otto carrozzoni da fiera, entrando dal cancello di via Catania con gran romba di motori e stridere di freni vanno ad allinearsi in fondo alla corte, dove quelli del serraglio e i macchinisti del teatro scaricano i gabbioni chiusi, e li sospingono sotto la tettoia. E noi dintorno a curiosare, a far tanto d'occhi davanti ai cartelloni dipinti, a decifrare la scritta a

geroglifici d'oro, che fregia gl'impalancati delle gabbie: Alfred Schneider, Löwengruppe In Saloon des Löwenbandigers.

Calate le bande, a ogni comparsa di belve, la fila dei curiosi istintivamente si fa indietro. Ma ora... che succede? Leoni quelli? Bestie feroci? Di stoppa sono... o pecore? Accucciati contro i regoli di ferro: vi giacciono immobili, sdegnosi... Solo dopo mezzogiorno, che è che non è, cominciano a rugliare, s'agitano, si movono in giro, spiccano gran salti. Quando poi arriva il domatore, scatenano l'inferno: è un digrignar di denti e fauci aperte, e zampate ai regoli e balzi e ruggiti spaventosi. Pecore? Che! veri re della foresta.

Si capí, alora, che tanta baraonda doveva far parte dello spettacolo, apparteneva, cioè al numero; *tanto piú che, alla fine delle prove, partito il padrone, d'incanto ritornò la quiete.*

In pochi giorni la sceneggiatura della nuova ballata fu pronta. Cosí rinfrescati i costumi, rimessi in sesto gli scenari, restaurato l'anfiteatro degli Ultimi giorni di Pompei *si cominciò a girare* Il Guanto *appunto con il gran quadro dell'arena. Ahimé! quel soffio eroico, che aveva animato ogni Tizio e ogni Sempronia, svaní come nebbia al sole: attori e attrici dovettero starsene consolatamente seduti chi — comparsa — nelle gradinate, chi — generico — nei palchetti; e i personaggi d'importanza sul pulvinare; tutti in sicuro a una conveniente altezza dall'arena. Schneider, il domatore, fece lui la parte del baldo cavaliere che raccoglie il guanto* mit Kechem Finger, *in controfigura di Capozzi, il quale,* fuori nastro, *aspettava il segnale per entrare in scena a ricevere il* sorriso pieno d'amor *dell'altera Cunegonda. E pensava, il bravo figliolo, che lui sarebbe potuto scendere nel* furchtbarn Zwinger, *giacchè i leoni, spinti a forza fuori del loro ambiente, spersi di trovarsi in grande spazio, sotto tanta luce, dopo il primo balzo s'erano fermati di botto. Ora, accucciati in gruppo, appena si scotono alle grida e agli spari continuati dietro le quinte; né li eccita a furia la comparsa del domatore, trasformato in una figura insolita. Che si vuole da loro? Non l'esercizio consueto, non il loro* numero. *E rimangono lí, i bestioni, sempre piú indecisi, smarriti.*

Nonostante, la scena fu giudicata, alla proiezione, spettacolosa da far venire il batticuore.

* * *

Qui mi occorre osservare che questi ricordi vogliono essere niente altro che documenti, ma documenti adatti a circostanziare la nascita e i primi tempi d'una grande invenzione. Pertanto bisogna che il lettore sempre si trasporti col pensiero alla vita di cinquant'anni fa. A Parigi un furbo impresario raccoglie fior di quattrini proiettando pellicole del tempo passato.

Qui, da noi, chi vede un vecchio film ride. Ride degli scenari dipinti, dell'apparato scenico, del modo di camminare, dei vestiti, della mimica. E la scherní. Perché? E perché non ridere dei voletti di Delagrange, o del macinino di Marconi?

Il pubblico dei cinematografi ha fatto una solennissima indigestione di Tarzan, piú o meno Weissmuller, d'Afriche, piú o meno tropicali, d'ippopotami, di coccodrilli, di leoni, cucinati arrosto, in umido, o al forno, uccisi con cannonate, o a calci nel sedere.

Nel mondo piú innocente di allora *era diverso: dopo i gladiatori (tre lire per comparsa) si mandavano in scena le bestie feroci. Eccole* semplici e quete e lo perché non sanno... *ma, alla proiezione, la buona gente ratteneva il fiato e sentiva i brividi scorrere su e giú per la schiena. Quando nel Circo Massimo (quanti Circhi Massimi in quegli anni!) le bestie feroci s'accostavano con cautela ai manichini, imbottiti di carne cruda, che avevano a simulare i cristiani, dati loro in pasto, e li annusavano con diffidenza, prima di allungarsi con comodo a leccare — oh! tanto per gradire — i panni insaguinati, il pubblico non aveva occhi che per i leoni: leoni qui, leoni lí, leoni su, leoni giú... e si teneva soddisfatto; spesso andava in estasi.*

Oggi la gente è ammalizzita; pure i bimbi dell'asilo guardano con indifferenza i branchi d'ippopotami che sguazzano in ogni pozza, le giraffe che paiono campanili, i pitoni attorcigliati a tutti gli alberi della foresta, i rinoceronti che con due — come dire? — nasate buttano per aria i camion gremiti di cacciatori; né si commovono allo spettacolo, veramente eccezionale, dell'eroe che abbatte il piú coriaceo elefante con una semplice freccia di canna...

Chiusa la digressione ritorno al Guanto.

* * *

Nel primo Pomepei *(1908) i leoni non erano comparsi che dipinti. Dopo* Il Guanto *— inutile accennare che levò rumore in Germania e per tutto — i leoni vivi vennero serviti con tutte le salse. Ciascuna casa: la Cines, la Pasquali, la Savoia, l'Itala a gara scritturarono domatori e domatrici, a gara sfornarono pellicole, rimpolpate di leoni e di leopardi, piú o meno spelacchiati. Si sa, l'appetito viene mangiando, e la stessa Ambrosio riconfermò la* Troupe Schneider *per altre pellicole.*

Ed ecco l'ufficio dei soggetti affogato nelle faccende. Vi devo dire in confidenza che il famoso ufficio (il salone oro e porpora arrivò solo col gran teatro di via Mantova nel 1913) si componeva di un direttore: Arrigofrusta, d'un commesso: Arrigofrusta, d'un fattorino: Arrigofrusta, i quali per un bel po' si scombussolarono il cervello a stillarne le piú drammatiche fantasie. Ma già tenevano la fortuna per il ciuffo: a Scheneider si accoppiò una brava e bella

domatrice, madame Louise, *cosa che rese piú facile l'assunto e agevolò la concezione dei soggetti. Vennero in luce uno dopo l'altro* La Vergine di Babilonia, Lo schiavo di Cartagine *(che non è affatto, come si è voluto scrivere, la riduzione della Salambò),* Il capodanno di Robinet, Il sogno di Aissa, Gli ultimi giorni di Pompei *dove leoni e lenosse consolatamente sguazzarono a tutto andare.*

* * *

Ora dovrei cambiar musica, risuscitare il ricordo degli orsi, delle scimmie, dei pappagalli, delle foche, di quanti bestioni e bestiole entrarono, dopo i leoni, nel repertorio cinematografico. Ecco la balena di Croknuff e di Misora, spedita da Torino a Bordighera e naufragata al largo del Capo Ampeglio.

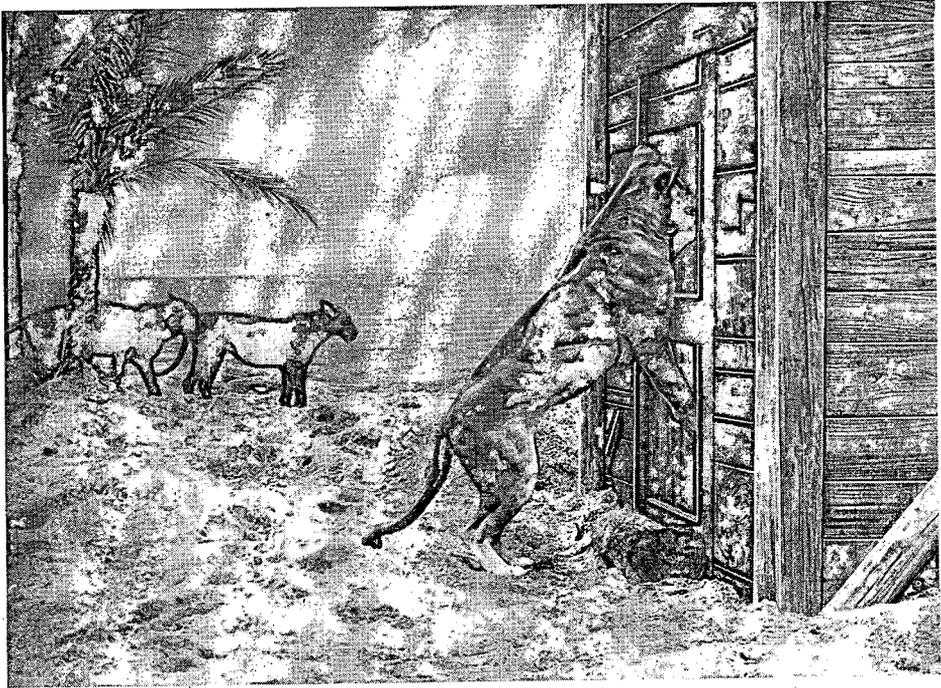
Ecco l'elefante bianco, come doveva comparire, e comparí, nella 4ª serie delle Straordinarissime avventure di Saturnino Farandola, *messe in scena da Robinet in 6 episodi di 3 parti ciascuno. So bene che gli elefanti bianchi son per lo meno rari come le mosche bianche, o favolosi come l'Araba Fenice; ma per i pellicolai la parola* impossibile *non esiste, né poteva esistere allora. Un secchio d'acqua, una pennella, due manate di bianco: e fu fatto. Io non so che succeda con gli elefanti plebei; per quel sacro pachiderma, rappresentante la suprema incarnazione di Budda, il* fu fatto *si traduca subito subito in un* da capo. *Appena la mano di tinta gli si asciugava addosso, chi lo teneva piú? Quattro proboscidate, e via, ballonzolando, in cortile, alla fontana, a cospargersi d'acqua da capo a piedi e ripulirsi per benino. L'imbiancatura era da rifare. E si rifaceva.*

E viene la volta delle foche del Polo, delle allieve di Cesare Picolot, che parlavano latino, che dicevano: — Pater, mater, Caesar, Polus...

Ma come raccontarle tutte queste storie? Non basterebbe un libro, tanti sono i ricordi che si riaffacciano alla mente. Ma una ve la voglio ancora dire: ed è la storia di Lulú, innocente bestiola, vittima della paura, che fa 90.

Fra i dodici comprimari, che formavano il Löwengruppe des Löwenbandigers, *il meno acciaccato era Bauer, da poco unito in giuste nozze con la leonessa Elisa. Da questi oscuri lavoratori dello spettacolo vennero al mondo, un bel dí di maggio, Lilí e Lulú. E Lilí, la femminuccia, e Lulú, il maschietto, trascorsero i primi giorni della loro esistenza in una felicità rara, passando dal seno di mammaliona al grembo di tutte le stelle di ogni grandezza, che costituivano il firmamento di Casa Ambrosio. No, davvero, i due gattoni non dormirono mai tutti i loro sonni: le prime parti, le caratteriste, le ge-*

Ricordi di A. FRUSTA: *Il Capodanno di Robinet* (1910)

Ricordi di A. FRUSTA: *Delly la Domatrice* (1912)

Ricordi di A. FRUSTA: I leoni di Yakalolos in
Le avventure di Saturnino Farandola (1913)

Ricordi di A. FRUSTA: L'Elefante Bianco e le Amazzoni del Re del Siam in
Le avventure di Saturnino Farandola (1913)

nericucce, quante ce n'enaro, giovani e meno giovani, per quei gattoni si commovevano a tenerezza. Vezzi, moine, sdolcinature e smancerie: — Tesoro! — Mon amour! — *Cara la mia gattina! —* Mon Loulou! *e i due gnauloni, ruzzando ora in grembo a questa, ora a quella, si affagottavano insieme e frignavano come bimbi inquieti. Intanto venivano su a occhiate, belli da dipingere con quella lor pancina soda come una pigna.*

Ancora non avevano messo i lattaioli, quando, una sera, che stavo ordinando in teatro il tempo di Belo, s'alzano di fuori acutissimi strilli, e crescenti, a chiedere aiuto. Quanti eravamo in giro si accorse. Un gruppo di gente attraversava la corte, portando a braccia la Toscanina: — Non è nulla, dissero, solo svenuta. Ma altri scappavano, altri si agitavano intorno alla gabbia dei leoncini. Che succedeva?

Bisogna sapere che i domatori usano separare la femmina, quando allatta, dal maschio. Sola coi piccoli mamma Elisa si mangiava dalla malinconia. Per consolazione le avevan dato compgna una vecchia innocua leonessa, che si chiamava Tecla, innocua, ma infingarda e arcigna. E questo dimostra che nemmeno il provetto addomesticatore è sicuro dell'umore delle sue bestie. La vecchia innocua aveva azzannato Lilí e se la sgranocchiava con comodo, non senza arricciare il muso, ogni tanto, e rugliare contro i disturbatori.

E mammaliona? Guardava indifferente, come una stupida; mentre Lulú appena guaiolava, tremando come un leprotto.

Sul subito rimasi sbigottito. Il domatore non c'era; né c'erano gli inservienti. Pure qualcosa bisognava fare. L'idea buona mi viene, come scorgo, lí accosto, le fiaccole bell'e pronte, per La Vergine di Babilonia. *Ne afferro una bracciata, le accendo, entro e, dietro a quella difesa di fiamme, riesco a portare in salvo Lulú; intanto altri, malgrado gli urli di protesta e le furiose zampate all'aria, con forche uncinate tolgono dalle grinfie della bestiaccia quanto rimane della piccola Lilí. I miseri resti furono poi seppelliti in riva alla Dora, sotto l'unico albero vero fra tante palme di scagliola. In realtà non era che un vetrice tisichino; ma per omaggio a un amico poeta, salito poi a chiara fama, l'avevamo battezzato: il fiorir del pesco. E Lulú, salvato per miracolo, rimase all'Ambrosio. Lo lasciò per ricordo agli amici della pellicola il* Löwenbandiger Schneider *quando, finito l'impegno, tolse le tende e ripartí per le strade del mondo.*

Aveva perduto la sorellina il povero Lulú, ma quante madrine belle e giovani trovò da quel giorno! E come crebbe da padrone nel gran caravanserraglio che era uno stabilimento cinematografico dell'anno 1909. Per deserto sconfinato aveva la corte, per giungla selvaggia il razzinaio lungo la Dora, per foresta tenebrosa la siepe di

ligustri. Cosí festoso e ninnolone era vezzeggiato da tutti, massime dalle madrine, le ragazze del primo piano (s'intende fotografico) che l'avevano battezzato alla nascita.

Si cominciò a quattro mesi a farlo comparire in scena. Le madrine dicevano: — Lulú è dei nostri. Se ne pregiavano e l'impinzavano di ghiotti bocconcini. Una prima parte — pispole! da protagonista — l'ebbe nel Capodanno di Robinet. *Se la cavò benino, e non fece tanti capricci. In premio i macchinisti del teatro e i decoratori, in un giorno di buon umore, gli costruirono un palazzo fiabesco, ben esposto al sole di mezzodí fra la tettoia e la siepe di ligustri: intorno, la cinta e un cancello d'oro.*

Lulú fiero del suo dominio concepí presto il valore della proprietà. Appena uno vi si avvicinava, eccolo sbucare dall'ombra o saltar fuori dai ligustri e accorrere, sbilancioni, la testa un po' per parte, a fare, secondo i casi, onorevole accoglienza, o di difendere l'ingresso. Attorno alla sua cuccia cani non ne voleva. E come impegnoso, come battagliero! Fossero pince, pomeri, botoli e fin anche alani.

Fu allora che cominciò la guerra fra le dive e le madrine del primo piano (fotografico). Quando Chicchi, figlio di mammetta sua, *sempre arricciato come un mugherino, ma pettegolo quanto una civetta, disperatamente guaiolando, comparve mezzo spelacchiato, e, dietro, con la solita aria bonacciona gli trotterellava Lulú, che aveva fra gli ugnelli due buone manate di peli bianchi e ricci; quando quel muffastronzoli di Ciali, il pechinese della stella polacca (davvero polacca?) piú piccoso delle mosche, piú rabbioso d'un babbuino, per una carezza un po' pesante, che Lulú gli aveva tirato giocherellando, sporcò mezzo il teatro di posa, la guerra fra le due caste (forse è meglio classi) non ebbe piú tregua. Il colmo fu la volta che il sanbernardo della comichetta *** s'intoppò con Lulú muso a muso. Preso da un maledetto spago, il cagnone infilò il cancello e via, con la coda fra le zampe, e tanti guaiti, quasi l'avessero impallinato. E la padrona per corrergli dietro piantò a mezzo la scena d'amore che stava pigolando col divo Rodolfi. La mattina dopo venne fuori un* ukase *contro i cani. E per un bel po' cani a quattro zampe all'Ambrosio non se ne videro piú.*

Ne volete un'altra delle sue bambocciate?

In capo all'anno aveva fatto una bella cresciuta: d'altezza misurava quasi un metro. Pure gli unghioni gli erano cresciuti e come! Per precauzione, nell'ora che i lavoratori entravano o uscivano, bisognava tenerlo a catena. E fu fortuna, ché improvvisamente arrabbiò: urli da non immaginarsi, salti pazzi, contorcimenti e strappi furiosi. Tutte le ragazze della positiva erano alle finestre. Bisognò adunare

il consiglio: e chi proponeva l'iniezione di cianuro, chi la polpetta dei cani; prevalse l'olio di ricino. Facile a dire; ma somministrarlo? Si cominciò col buttargli addosso una coperta, poi un'altra, poi un cappio ogni zampa, e due uomini per cappio a tirare; poi ancora una catena al collo. E in quel fagotto, che si contorceva tutto, cerca cerca si riuscí cacciargli nelle fauci un grosso imbuto di rame. Allora il primo chimico con mano sicura propinò l'olio di ricino: qui successe una scena comica. Appena sciolto dalle coperte sapete che fece Lulú? Quel burlone di Lulú? Si mise gustosamente a leccare l'imbuto, rimasto a tiro di catena. Ma noi, sapientissimi, quanto c'eravamo affannati! Dimenticavo di dirvi che l'olio fece il suo effetto e che Lulú tornò subito il pacifico bestione che fu sempre. No, davvero, non era rabbia, nè pazzia: aveva ingollato lo straccio della benzina... e, si capisce, con quel foco in corpo... Provate, sentirete che bollore!

* * *

L'ultima di Lulú fu questa.

Ma, prima, è necessario che mi confessi. Il giochetto glielo avevo insegnato io, quand'era cucciolotto. Si trattava di arrivare a prendere coi denti il bricciolo di ciccia che tenevo fra le labbra. La bestiola mi piombava addosso, alzandosi piú che poteva sulle zampe di dietro; ma il musetto l'accostava pian piano, impadronendosi del bocconcino con un garbo non esente, starei per dire, di una certa grazia. Cresciuto, non aveva piú da allungarsi tanto; le zampone me le piantava addirittura sulle spalle.

Ed ecco come capitò il fattaccio: Allora *i magnati della pellicola sovente facevano i ronzoni intorno alle dive di cartello, a volte i ganimedi appassionati. Oggi non accade piú; oggi, tutti lo sanno, il cinema è una cosa seria. Diamine! L'Arte, la Decima Musa, il Neorealismo... le persiane chiuse... i giochi proibiti, la lue...! Ma, nei tempi sempliciotti, capitava.*

Un giorno il Pezzo grosso passeggiava in corte a braccetto con due figliole saporitine e gliene raccontava delle cotte e delle crude; loro due, piene d'attucci, di lezii, torcevano, scandalizzate, la boccuccia; ma sotto sotto gli davano il liscio.

Lulú, che aveva lo spirito burlone e — chi sa? — il senso dell'umorismo, s'accosta piano piano; poi d'improvviso, non visto butta le zampone alle spalle del Gran personaggio. Dio del cielo! Chi mai si prende tanta confidenza? Il Magnate, che nulla sapeva di Lulú, gira il capo con sussiego, apre la bocca e...: se non lo sorreggevano, leste, le donnette, sarebbe caduto lungo disteso.

Va da sè che, dentro la settimana, Lulú, reo di lesa maestà, partiva col serraglio di Nouma Hawa, affidato alle cure del domatore Marcel.

Tornò il serraglio in capo all'anno; ma Lulú non c'era. E Marcel appena se ne ricordava: — Ah! sí... quel leoncino... Che bocca inutile! Morí dopo cinque o sei mesi.

Morí di crepacuore, l'innocente bestiola, certo risognando, nel buio del serraglio, il bel sole di via Catania, la giungla dei ligustri e il palazzo col cancello d'oro.

Povero Lulú, pioniere della pellicola, che non fece mai male ad anima viva — come Floria Tosca — e — come la Tosca — ebbe la sorte tanto maligna.

Arrigo Frusta

Il grosso legume di Welles

Chi ha avuto occasione di incontrare Orson Welles per le strade o i caffé di Roma durante i suoi ultimi soggiorni difficilmente avrebbe pensato a lui come all'« enfant terrible » della moderna America. L'enfant è piuttosto cresciuto, comincia ad avere qualche ruga, l'aspetto, tranne gli occhi perennemente spiritati, non è piú quello di un tempo. Orson ha passato i quarant'anni e di terribile ormai non ha che la fama accumulata in tanti anni di prodigiosa attività: diecimila servizi giornalistici e radiofonici, trecento regie teatrali e cinematografiche, circa cinquecento ruoli diversi; scandali, matrimoni, divorzi, e finalmente un romanzo, pubblicato in francese con il titolo «Une grosse legume», parafrasando piú che traducendo la sigla « V.I.P. » che stava in testa al manoscritto originale americano. In un caso come nell'altro il significato rimane lo stesso: «Un alto papavero».

L'accostarsi di Welles alla narrativa aggiunge indubbiamente dell'altro stupore all'interesse e alla curiosità che hanno sempre destato le sue esuberanti manifestazioni. Orson Welles — s'è sempre detto da parte di tutti i critici e di tutti i pettegoli — vuole soprattutto far colpo. Volle spaventare i newyorchesi, e nello stesso tempo farsi notare, quando curò la regia dello scenario radiofonico di Howard Koch « Invasion from Mars »; volle impressionare il pubblico, ma nello stesso tempo v'era una motivata polemica e una esatta comprensione di Shakespeare, quando, sempre con la compagnia di Mercury Theatre, mise in scena il Giulio Cesare *vestendolo, anzi vestendosi, con la camicia nera e gli stivali lucidi dei fascisti.* Citizen Kane *fu, per citare le parole che*

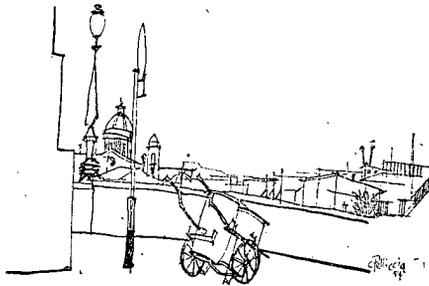
corsero per gli articoli dei critici, un susseguirsi di violenti colpi vibrati direttamente allo spettatore, « un film pieno di collera e di insolenza». E cosí furono sconcertanti La Signora di Shangai, *o* Macbeth, *ma non altrettanto convien dire dell'*Orgoglio degli Amberson, *che rivelava invece un gusto raffinato e un equilibrio veramente opposto al « barbarismo » del* Macbeth. *Welles è indubbiamente un uomo dai molteplici aspetti, una mente vulcanica perennemente in ebollizione e sempre pronta a sfornare un nuovo prodotto stupefacente, ma anche un uomo di gusto; un viaggiatore di antico stampo che conosce uomini e cose, una persona colta. Saltimbanco (dico sul serio, perché per un certo tempo organizzò un circo) e umanista contemporaneamente; e scrittore con una vena d'humour non ricca né raffinatissima, ma autentica e finemente satirica.*

L'ultimo avvenimento importante nella vita di Welles è stato l'incontro con il mondo latino: Francia, Italia e Spagna. O almeno era l'ultimo fino a qualche tempo fa; e naturalmente piú che di un semplice interesse s'era trattato d'un violento amore per questa calda parte d'Europa. (Non bisogna dimenticare che nonostante tutto Welles rimane, come genealogia e come animo, un europeo). Gli europei sud-occidentali, e gli italiani e gli spagnoli in modo particolare, sono indubbiamente uno spettacolo interessante; e Welles può annotare rapidamente: « I latini, come doveva scrivere in seguito Susie nel suo diario, entrano nella vostra stanza nello stesso istante in cui bussano. Non bussano per domandar permesso di entrare, ma per annunciare che entrano...». E' un'osservazione spiritosa. Ma piú difficile è comprendere questi latini nelle loro manifestazioni piú importanti. Welles non ci rinuncia; le sue osservazioni sugli italiani e la dittatura non saranno esaurienti, ma non sono da buttar via: « Quando Mussolini era duce — fa dire a uno dei suoi personaggi — la folla era felice di acclamarlo; ma non era mica lui che amava, erano le proprie acclamazioni ». E ancora: « Mussolini annunciava che l'Italia era una nazione potente. Gli Italiani non credevano una parola. Gli Italiani non credono mai a nessuno. Ma il monda avallava la cosa tale e quale come stava. Il mondo considerava l'Italia una potenza di primo piano. Cosí, sulla semplice affermazione di Mussolini. Era dunque naturale che i suoi compatrioti gli accordassero una certa dose di applausi ».

« Une grosse legume », è, novità sconcertante in Welles, un romanzo umoristico. Un « V. I. P. », cioè una « very important person » che nella corrispondenza ufficiale e commerciale americana viene abbreviata cosí, giunge improvvisamente a Malinha: è in realtà il rappresentante della celebre bibita « Fresco », nome dietro al quale è facile riconoscere la Coca-Cola; ma per uno scherzoso equivoco viene scambiato per l'inviato del governo di Washington venuto ad esaminare

la situazione per stabilire l'entità degli aiuti americani al piccolo stato. Malinha è naturalmente una repubblica di fantasia situata in un'isola del Mediterraneo occidentale, nella quale impera una dittatura di tipo spagnolesco. L'arrivo dell'americano pone dei gravi problemi: in pochi giorni, per la paura che gli Stati Uniti rifiutino gli aiuti ad una dittatura, il capoccia locale instaura la democrazia e indice le elezioni; e per di piú, per commuovere il governo di Washington, inventa il pericolo rosso. L'equivoco è possibile per il semplice fatto che l'americano non conosce il maliniano e tra i locali non v'è nessuno che parli una parola d'inglese. E se vi è qualcuno, questo durante i pranzi ufficiali non sta attento ai discorsi o non da peso al fatto che l'inviato del governo di Washington tessa le lodi della Coca-Cola. Il fatto imprevedibile — prevedibilissimo nella struttura della narrazione — è che le elezioni danno la vittoria all'opposizione (sostenuta, come si scoprirà da « Givro », l'altrettanto celebre bevanda rivale della « Fresco ») e ciò darà il via ad una serie di pronunciamenti e colpi di stato che costringeranno i protagonisti a fuggire dall'isola: i buoni si salveranno in aereo; i cattivi, fuggendo con un sommergibile che anni prima aveva recato dei criminali nazisti fuggiti alla giusta condanna, finiranno in fondo al mare perché alcuni pezzi essenziali del sommergibile erano stati prelevati da un creditore. Come finale c'è naturalmente un matrimonio in vista e la nascita di un nuovo cocktail, l'« Eureka », che si ottiene mescolando in parit uguali il « Fresco » e l'« Abomino » distillato dai mandarini locali.

Il racconto è come si vede un assurdo pretesto per satireggiare sia gli Americani che i latini; ed è una satira che colpisce, non c'è dubbio. Non ha molte pretese letterarie: è forse piú il soggetto di un film, che un romanzo. E non è escluso che un giorno o l'altro « L'alto papavero » non debba diventare un film vero e proprio, se è vero quanto si dice: che dopo tante esperienze Welles voglia ora tentare il film umoristico.

Riccardo Redi

I LIBRI

Il western maggiorenne, antologia a cura di Tullio Kezich - Zigiotti editore, Trieste, 1954.

JEAN LOUIS RIEUPEYROUT: *Le western ou le cinéma americain par excellence*, avec preface de André Bazin - Edition Du Cerf, Paris, 1954.

La bibliografia sui film western, piuttosto numerosa per quanto concerne saggi e monografie contenute in volumi e riviste, rimaneva, invece, dal punto di vista di volumi ad esso interamente dedicati, ancora ferma alle posizioni del volumetto di Antonio Chiattone edito dalla Poligono alcuni anni fa e alle serie di Maurice Speed, di cui uno studio — quello dedicato a Tom Mix — tradotto anche in italiano. Opere su cui entrambe pesa il torto di un certo entusiastico sentimentalismo a definitivo scapito della verità critica e storica.

Oggi invece tale bibliografia si arricchisce di due nuovi volumi sui quali appare interessante fermare l'attenzione.

Il primo di essi, « Il western maggiorenne » pubblicato in Italia a cura dell'editore Zigiotti di Trieste, è un'antologia redatta dal giornalista triestino Tullio Kezich particolarmente appassionato a questo genere — egli sta da tempo infatti curando una monografia su John Ford — e consta di una serie di articoli e di saggi di vari autori, sia italiani che stranieri, sull'argomento.

Ma pur partendo da volonterose premesse (« il film della prateria è, nella sua essenza, film storico... e ne costituisce *(del cinema americano)* la parte piú autentica e preziosa, quella che ha profonde radici nella cronaca e nella tradizione, nell'epica e nel folklore ») e pur affermando che « in tale direzione si è mosso il lavoro dei collaboratori, critici e scrittori di varie tendenze, non sempre concordi nelle opinioni e nei giudizi » l'antologia di Kezich finisce col perdersi a mezza strada proprio per un difetto comune a tutte le antologie: quello di essere frammentaria e di mancare di una forma direttiva che le dia omogeneità.

Il risultato è quindi, in ultima analisi, di avvicinarsi piú ad un numero unico di rivista ad argomento fisso che ad altro: tanto che alcuni dei meno felici fra i vari « pezzi » risentono ancora di impaginazione e sembrano messi lí, all'ultimo momento, per riempire dei vuoti e far numero ed, a volte, non vanno al di là della recensione di un film — piú o meno importante — o, addirittura, alla raccolta aneddotica su di un esile filo conduttore.

Lo stesso Chiattone nulla aggiunge di nuovo al suo antico volonteroso libretto.

Oltre la documentatissima bibliografia redatta da Davide Turconi, i pezzi piú interessanti appaiono il saggio di Roberto Leydi: « Ballads, favorites e square dance » di un accuratezza esemplare e veramente indispensabile punto di partenza a chi voglia interessarsi dello studio dei motivi popolari nei film western e « Il west selvaggio » di Donald Wayne, pur avendo un interesse molto piú storico che cinematografico e restando pur in questo campo, come d'altronde nota lo stesso Kezich. « un'interessante testimonianza nel suo ambito giornalistico e di colore ».

Sul binario appunto di questi due ultimi articoli si muove invece il ben piú impegnativo volume di Rieupeyront: « Il western » pubblicato nella collana « 7° art » delle Editions du Cerf di Parigi.

« Ce livre — scrive André Bazin nella prefazione — mettra l'accent sur un aspect meconnu du western: sa verité historique ».

Come si vede un analogo punto di partenza — del resto non nuovo — a quello degli antologisti italiani. Ma con ben altra efficacia lo affronta l'autore francese che, documentandosi su di un rapido panorama storico dal 1754 in poi, costruisce ed analizza via via, tutta la nascita e la mitizzazione dell'eroe del West « inviato da Dio a colonizzare le contrade selvagge ».

Mitizzazione di uomini e di avvenimenti che vissero e che accaddero nella realtà e da cui nasce una nazione, formando, con la sua storia, una base solida e concreta su cui poi si sbizzarrirono gli artisti creando, mutando, inventando, liricizzando.

E artisti non solo, come generalmente si crede, del cinema.

Quando « Edwin S. Porter lança la camera à la reconquête des vastes terres » già esisteva una fiorente tradizione sia letteraria — da Fenimore Cooper a Washington Irving sino a Mark Twain e al grande Walt Witmann le porte del West erano aperte a scrittori ed artisti — sia musicale — l'autore paragona i canti e le ballate della prateria, per purezza e nobiltà, a quelli dei medievali trovatori italiani e provenzali e addirittura ai rapsodi omerici...

Su questo campo, già di per se stesso fiorente, il cinema western, dalle « Horse Operas » ad oggi germinò sempre piú felicemente, e,

divenuto esso stesso espressione storica, come quanto lo ispirava, rispecchiò di volta in volta il momento storico, politico e sociale del paese che lo produceva.

Su questa direttiva l'autore rifà una nuova storia del cinema americano e attraverso solamente questo genere: il « western » — il cinema americano per eccellenza, come precisa il sottotitolo. — Gli altri generi non lo interessano: come osserva il Bazin « in dieci o dodici anni la commedia americana ha già esaurito le sue virtú e da *Le notti di Chicago* (1927) a *Scarface* (1932) il film gangsters ha già compiuto la sua parabola ».

Con Griffith e con *La nascita di una nazione* il « western » s'imbatteva felicemente in una « chanson de geste » americana al cento per cento e tanto questo entusiasmava il giovane popolo americano che il presidente Wilson salutò il nuovo genere dicendo: « E' come se si scrivesse la Storia con della luce! ».

In questa atmosfera euforica l'America mandava, attraverso i simboli dei Tom Mix e dei Broncho Billy, a farsi ammirare e rispettare, in tutto il mondo, il suo vicino passato di coraggio e di vigoria.

E con l'avvento del sonoro e in seguito al contraccolpo economico e morale che seguí alla crisi del '29, il « western » giunge ad un periodo di massimo splendore e le storie passando dal generale all'individuale, dalla massa al singolo eroe, non si dissociano dal passato e dalla realtà.

Le grandi firme che onorano il western, da King Vidor a John Ford a Cecil De Mille, non fanno che avallarne il valore ed il prestigio.

Durante la guerra, sia per un generale rilassamento d'ispirazione sia per l'obbligo della preparazione dei film di guerra e di propaganda, il filone del « western » parve inaridirsi o, quanto meno, rimanere stazionario.

Si formò allora, quasi in sostituzione del « western » migliore, un genere nuovo che l'autore chiama « sur-western » e che noi potremmo definire « western psicologico ».

Questo ebbe i suoi massimi rappresentanti in *The westerner* (L'uomo del West) di Wyler, *The outlaw* (Il mio corpo ti scalderà) di Hugues e *The Oxbow incident* (Alba fatale) di Wellmann, film indubbiamente validi ed interessanti ma in cui l'attenzione era dedicata non allo sfondo ma ai personaggi. « Un abbandono — precisa l'autore — radicale dei procedimenti sin adesso impiegati: azioni violente, rapidità a favore dell'innesto di un intrigo non soltanto tutto di azione ma piú raffinato, indifferente al movimento e sensibile, per sua stessa natura, di una certa preziosità nell'esprimersi ».

Ma questo genere troppo intellettualizzato e lontano dalla semplicità del western tradizionale, non allignò a lungo e ben presto,

come dice l'autore, « Hollywood cavalcò di nuovo » e si ritornò ai grandi tempi da *Fort Apache* a *My darling Clementine* a *Red river* ad *High Noon* sino al recente *Shane.*

« Le western ne veillit pas ».

Quale la conclusione? Nessuna è possibile, dice Rieupeyrout.

Il « western » continua e la constatazione di una evoluzione interna particolarmente importante dopo una diecina di anni, si impone a chi desidera rispondere alla domanda.

« I film del dopoguerra hanno mostrato uomini in situazioni quotidiane, lontani dall'enfasi e dalla retorica: dei problemi puramente umani che incitarono lo spettatore a riflettere. Sí, seguendo la lezione del neorealismo, il western abbandoni le sue esagerazioni passate a beneficio della verità degli uomini e dei fatti e questo può essere un guadagno di successo basato su di un totale rinnovamento dei temi sin adesso seguiti. Una scuola, dove la giovinezza profitti dell'esperienza acquisita, si faccia luce in questo senso ma si guardi di cadere nell'eccesso contrario: sotto il pretesto di tenere vicina la realtà, abbandonare tutti gli elementi lirici del contenuto dei suoi film... doser realité et lyrisme, laisser une place a la romance car, quoi qu'on fasse, la legende ne mourra point et c'est tant mieux ».

Questo il punto ultimo cui giunge l'autore alla fine del suo interessante volume e che, d'altronde, non è che una delle nuove strade e dei nuovi argomenti che egli apre alla discussione — notevole a questo proposito la comparazione che propone André Bazin, sulle tracce del Rieupeyrout, fra la forma epica nel cinema americano e nel primo cinema sovietico — e che affronta con estremo gusto ed acume critico. Basterebbe quindi soltanto questo aspetto, quello di aprirsi a nuove idee e a nuovi dibattiti, per far esulare il libretto del Rieupeyrout dall'ambito dei saggi di fredda erudizione o di equilibrismo letterario, e farne, senz'altro, l'opera piú positiva che, a tutt'oggi, sia stata pubblicata sull'argomento.

Lucio Romeo

RENÉ JEANNE e CHARLES FORD: *Histoire encyclopédique du cinéma* - II. *Le cinéma muet (suite).* Europe (sauf France), Amerique (sauf U.S.A.), Afrique, Asie, 1895-1929.

Generalmente si ritiene che nel campo della storiografia del cinema esitano poche e insufficienti opere. Si sa che la documentazione è scarsa, che le fonti principali, vale a dire i film, sono andati in pa-

recchi casi perdute, e perciò molto spesso si conclude che la storia del cinema è impresa quanto mai difficile e che in tale campo si è potuto fare ben poco. Sono parecchie le persone convinte che i libri di storia del cinema siano pochi; e che ogni nuovo libro che viene ad aggiungersi alla serie colmi sempre una lacuna, e che nella consultazione basti aver tenuto sott'occhio quattro o cinque libri.

Invece di storie del cinema, incomplete quanto si vuole, ve ne sono state parecchie e gli studi sull'argomento non hanno affatto avuto un inizio recente. E sopratutto sono state diverse per orientamento, dando di volta in volta un maggior rilievo alla parte tecnica, poi alla parte industriale, e infine al cinema come arte. Ricordarne qualcuna? La prima può essere considerata « Living Picture » di Hopwood, che è del 1899, la piú completa e nello stesso tempo la piú strana quella di Lubeschz: « The Story of Motion Picture; 65 B.C. to 1920 A. P. » cioè dal 65 avanti Cristo fino al 1920. Forse le prime storie preoccupate del cinema come arte sono quelle di Coissac del 1925, e di Terry Ramsaye, del 1926.

Nel periodo che va da quegli anni fino alla seconda guerra questi libri sono caratterizzati da un certo intento divulgativo. Cioè, piú che sistemare i fatti che hanno contraddistinto lo sviluppo del cinema, o dar loro un'interpretazione critica, gli autori cercano di portare alla conoscenza di un pubblico sempre piú vasto la storia del cinema, quasi partendo incosciamente dal presupposto che l'avere una storia è titolo di nobiltà. E' il periodo della piú dura battaglia per rivendicare al cinema la dignità d'arte; è il periodo delle prime attribuzioni, quanto mai incerte, quando si faceva di Griffith un autentico pioniere, e degli italiani dei fabbricanti di costumi romani. Si avevano le idee molto incerte su parecchie cose e si ignorava quasi tutto sui primi anni del cinema in molti paesi. Tra il 1895 e il 1910 per molti paesi vi era un grande vuoto: della Scuola di Brighton nessuno aveva sentito parlare, il primo piano si riteneva inventato da Griffith, e *Cabiria* segnava l'inizio del cinema italiano. Ma ciononostante, e giustamente, si scrivevano storie del cinema, non aspettando che fossero finite le ricerche prima di pubblicare quello che si sapeva. Le ricerche sarebbero state completate piú tardi; e noi possiamo esser grati a tutti coloro che hanno scritto approssimative storie del cinema, riaffermando il diritto del cinema a far parte della cultura.

Ora però quel periodo è finito. Il dopoguerra ha visto il trionfo della filologia cinematografica, e una storia che non abbia dietro di sé una poderosa documentazione non è piú concepibile. Anzi, questa fase della ricerca di tutte le fonti può dirsi ormai esaurita, ed ormai si affaccia la fase nuova: ormai si può tentare un'interpretazione della

storia del cinema, probabilmente non ancora come storia dell'arte, ma sicuramente su altri piani.

Tra i vari orientamenti che ho cosí rapidamente cercato di accennare, merita di essere considerato quello « enciclopedico » di Charles Ford e René Jeanne. Come essi hanno spiegato nel presentare nel 1947 il primo volume, è proprio perché le varie storie del cinema hanno posto l'accento ora sull'aspetto tecnico, ora su quello dello sviluppo industriale, ora sui soli problemi di forma e di linguaggio, che i due autori hanno sentito il bisogno di scrivere un'opera di mole considerevole che esaminasse il cinema come arte, come mezzo di espressione, come commercio, come industria, e, pur non potendo dire tutto su ognuno di questi argomenti, non omettesse « nulla di tutto ciò che può aver importanza nella storia del cinema ».

L'opera si trova perciò, secondo il programma degli autori, piú sul piano della documentazione che su quello dell'interpretazione; ma già su questo piano ha dovuto fare delle grosse rinunce se gli autori proprio all'inizio del primo capitolo del primo volume « Le Cinéma avant le cinéma » si sono sentiti in dovere di avvertire il lettore che per i dettagli dei fatti esposti sarà bene riandare al Sadoul. In realtà, proprio dal punto di vista filologico, nonostante le buone intenzioni l'opera è un po' superata: il lettore ha l'impressione che sia stata scritta qualche anno fa e nel frattempo siano state fatte delle ricerche nuove che hanno portato molto piú avanti le nostre cognizioni in materia di storia del cinema. Ed anche l'impegno annunciato nella breve prefazione di riportare i titoli originali con la traduzione francese accanto è inspiegabilmente venuto meno, togliendo al libro quella precisione indispensabile per la quale ogni riferimento ad un film è immediatamente comprensibile al lettore di qualsiasi lingua.

Questa dei titoli dei film è sempre stata una grossa questione nei libri di storia del cinema, certamente piú importante di quanto non sembri a prima vista; e le confusioni fatte in proposito quanto mai clamorose. Si pensi per esempio al documentario *La Tour* di René Clair, che per piú di uno storico è diventato *Les Mariés de la tour Eiffel,* film breve di René Clair, dall'omonima pièce di Jean Cocteau. E nell'errore, dietro al primo, sono caduti a catena una serie di studiosi illustri.

Nel libro di Ford e Jeanne, e piú precisamente nel secondo volume, gli errori e gli equivoci relativi ai titoli non sembrano considerevoli: possono solo dar luogo ad effetti umoristici come l'improvviso diventar donna di Salieri nel film russo, del resto poco noto, *Mozart et la Saglieri* di Tourjansky dalla commedia di Puskin. Il punto piú interessante da discutere è invece l'impostazione del libro, la divisione che gli autori hanno dato all'ormai ponderosa materia che

è oggetto della storiografia cinematografica. Si sa che ogni divisione nella storia è sempre imperfetta e che sempre lo storico si trova a scegliere tra il non perdere il filo degli avvenimenti e il non trascurarne la simultaneità in vari luoghi. La divisione scelta da Ford e Jeanne è stata quella discutibilissima della geografia. Infatti una delle questioni piú interessanti e dibattute della storiografia del cinema è l'esistenza o meno di « scuole nazionali ». Non vi è alcun dubbio che ad un certo punto le cinematografie dei vari paesi hanno assunto delle caratteristiche particolari in modo da costituire dei capitoli a sé; ma è altrettanto vero che è impossibile narrare gli inizi del cinema in Francia, e poi ricominciare da capo per raccontarne la nascita in America, che è cosí strettamente legata. Ed egualmente i rapporti tra il cinema italiano e quello francese rendono arbitraria la divisione, là dove sarebbe invece necessario un costante raffronto.

Per poter capire l'evolversi del cinema non basta raccontarne gli avvenimenti in ordine, ma occorre anche che siano perfettamente inquadrati nel tempo (ed il riferimento cronologico è spesso trascurato), e posti tra loro a confronto in modo che si possa immediatamente capire, e quando è il caso trarne delle conclusioni, che *mentre* in Francia accadeva questo, in un qualsiasi altro paese succedeva quest'altro. Raffronto che naturalmente non si ottiene col semplice accostamento tipografico, ma con altra impostazione critica.

Questo secondo volume inizia con due capitoli dedicati al cinema italiano: «Prodigieux essor» e «Décadence». Una parabola quanto mai sintetizzata, e talvolta troppo veloce. Il lettore cercherebbe invano, per esempio, qualche traccia di *Assunta Spina,* film che è solo citato nel prontuario biografico in appendice. Basta questa mancanza a far capire come è interpretato il nostro cinema muto: « Bel canto silenzioso », il divismo, D'Annunzio. E invece il bel canto silenzioso non è una caratteristica esclusivamente italiana; e proprio l'aver dimenticato *Assunta Spina* e *Sperduti nel buio* che sono gli esempi della scuola realista italiana contribuisce a dar un quadro quanto mai convenzionale del vecchio cinema italiano.

Quadro impreciso nel quale hanno la parte maggiore la « guerre des vedettes », e Gabriele D'Annunzio. Interessantissima la prima, che riporta episodi come la realizzazione quasi contemporanea di due *Signore delle camelie,* una prodotta da Mecheri e interpretata da Hesperia, e l'altra imposta da Francesca Bertini al produttore Barattolo per far fronte al successo della rivale. Certo il divismo assunse degli aspetti interessanti e gli episodi riportati da Ford e Jeanne meritano di essere segnalati agli studiosi dell'argomento: la questione delle barbe, per esempio, cioè il rifiuto opposto da Febo Mari e da Alberto Capozzi ad interpretare ruoli che comportassero la barba.

Ma il cinema italiano non è tutto qui, e non è vero che D'Annunzio abbia avuto una cosí grande parte nella realizzazione di *Cabiria*; l'influenza di D'Annunzio sul cinema italiano dell'epoca fu grande, ma il suo contributo diretto si limitò, come è noto, a scrivere le didascalie di *Cabiria* (qualcuno afferma che non fece neppure questa fatica) e a lasciare che alcuni dei suoi romanzi venissero portati sullo schermo.

Per concludere l'esame dei due capitoli sul cinema italiano, non si può far a meno di notare come invece sia precisa la documentazione di natura economica e industriale. Gli avvenimenti che portarono alla fondazione dell' U.C.I. e la lotta tra l' U.C.I. presieduta da Barattolo e la F.E.R.T. di Stefano Pittaluga, sono ricordati e analizzati con una certa ampiezza.

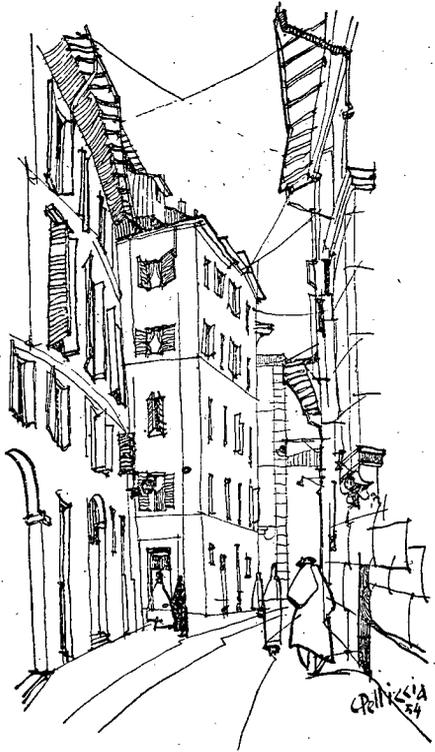
Un'altra parte di una certa ampiezza su cui desidero soffermarmi è quella dedicata al cinema tedesco. Evidentemente agli autori mancavano informazioni sui primissimi anni di tale cinema, sull'apporto degli studiosi tedeschi alla nascita del cinema. Invano si cercherebbe il nome di Liesegang, che fu il fondatore dell'industria cinematografica tedesca. Molto piú approfondito il capitolo intitolato « Propagande » che esamina lo spirito che animava i film tedeschi nell'immediato dopoguerra. Il complesso della rivincita che infettava la vita tedesca di quegli anni, diede un tono particolare alla produzione: film patriottici, storici, di glorificazione del germanesimo, e che non trascuravano la piú piccola occasione per denigrare la Francia e l'Inghilterra. Non erano occasioni perdute neppure *Anna Bolena* e la *Madame du Barry*.

Ampia e documentata la storia della U.F.A., specie dal punto di vista economico, e della scuola espressionista. Naturalmente anche qui sono da fare delle riserve sull'impostazione e sui giudizi che ne derivano. Evidentemente quando si vuol esaminare l'espressionismo cinematografico ignorando quello letterario e teatrale, si finisce per concepire l'espressionismo cinematografico come « décor », come arte figurativa. Perciò gli autori sono portati a considerare il *Caligari* come l'esempio piú alto della scuola, e a sottovalutare invece *Il Gabinetto delle figure di cera*, e *Nosferatu, il vampiro*, esaltando invece *Metropolis*, che « malgrado l'ideologia ingenua è un'opera cinematografica di gran classe ». Il che, mi si permetta di dirlo, non è vero. Sempre dando troppa importanza a certo espressionismo gli autori dimenticano il Kammerspiel, che assorbono nella scuola espressionista, e affermano che la « scuola realista è meno ricca di opere di valore ». Essa non brillerebbe, nonostante Dupont e Pabst, di una gran originalità; e l'unico merito di Dupont e Pabst sarebbe solo quello di

aver orientato la produzione corrente verso un livello piú elevato, e di aver in qualche modo aristocratizzato un genere.

Cinema nordico, cinema russo e cinema minori di tutto il mondo completano il volume. In genere si possono ripetere, tranne che per i minori che noi non siamo in grado di giudicare, le critiche testé fatte: scarsa documentazione per quel che riguarda i primi anni e una certa fretta nel trattare molti argomenti importanti. Per il cinema russo si aggiunga la mancanza di fonti di prima mano o comunque russe, per cui lo studio è condotto sulla base dei libri del Moussinac e di Marchanda e Weinstein, pubblicati in Francia.

Opera che tuttavia assolve una funzione, questo libro di Ford e Jeanne. In commercio, e sopratutto in Italia, mancano ancora, nonostante ne siano state stampate molte, delle vere Storie del Cinema: storie che semplicemente informino, orientino, adempiano a quella funzione divulgativa su un piano abbastanza approfondito di cui si sente ancora la necessità.

R. R.

I FILM

Cronache di poveri amanti.

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: C. S. P. C. - *Soggetto.* dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Giuseppe Dagnino, Carlo Lizzani, Massimo Mida - *Regia*: Carlo Lizzani - *Fotografia*: Gianni Di Venanzo - *Scenografia*: Pek G. Avolio - *Musica*: Mario Zafred - *Attori*: Antonella Lualdi, Marcello Mastroianni, Cosetta Greco, Anna Maria Ferrero, Wanda Capodaglio, Gabriele Tinti, Adolfo Consolini, Giuliano Montaldo, Bruno Berellini, Eva Vanicek, Irene Cefaro, Garibaldo Lucii.

Che all'artista incomba il compito di illustrare e puntualizzare il momento storico in cui vive e che la sua opera debba necessariamente esprimerne il significato, la portata e le istanze, crediamo sia equivoco in cui non credono nemmeno piú i marxisti, fanatici fautori della dialettica della storia. Riprove continue dell'assurdità di questa tesi, dell'impossibilità per l'esistenza di esprimere altro che se stessa, dell'assoluta libertà dell'esistenza nei problemi della scelta per un'affermazione autentica, è proprio l'arte ad offrircele quotidianamente: con l'esempio di autori che l'obiettivo preordinato di una esigenza di determinazione storica conduce sulla strada del settarismo politico o del piú vuoto contenutismo, allontanando il fatto espressivo dalla sua fondamentale essenza di formatività assoluta per avviarlo sulla pericolosissima via della cifra e del simbolo. Conscio evidentemente di questo pericolo, Lizzani, nel dar vita a questo *Cronache di poveri amanti* che ha come sfondo l'angosciosa condizione umana del popolo italiano nel periodo dell'oppressione fascista, si è giustamente preoccupato di definire fin dall'inizio i termini ambientali della vicenda puntando sulla accennata descrizione dello sfondo su cui i personaggi agiscono. E infatti il film ha una felice partenza in cui i personaggi, in un'azione di ampio respiro corale e di tenue movimento, si inquadrano con precisione ed efficacia, nei loro reciproci rapporti, in un'atmosfera di crepuscolare tristezza. L'accuratezza della composizione figurativa dell'inquadratura in cui sono evidenti preziosità fotografiche e luministiche, qualità di equilibrio nei movimenti della camera, il ritmo disteso ed equilibrato del montaggio, contribuiscono a creare una efficace descrizione della condizione umana dei personaggi. Purtroppo questa precisa e accurata impostazione viene completamente a cadere nel momento in cui il film dovrebbe cominciare a concretarsi in uno sviluppo drammatico ed in cui quindi piú stretti ed essenziali dovrebbero risultare i rapporti tra i personaggi. La fondamentale deficienza di Lizzani, la incapacità di narrare in termini coerenti e precisi,

viene infatti a pesare in modo determinante sul film, aggravata dalla preoccupazione dell'autore di seguire parallelamente diverse fila di racconto, quasi a voler fornire un quadro di balzachiana vastità. Appare allora evidente che a Lizzani mancano l'equilibrio, il gusto, la capacità di sintesi per tentare una simile impresa: il racconto si fa asmatico e confuso, frammentario ed incoerente, con continui ritorni a diversivi che ne frammentano il respiro ed impediscono ad una qualsiasi delle diverse azioni drammatiche di assumere una qualche concretezza; i personaggi risultano troppo fugacemente abbozzati, e da questa insufficiente definizione della loro personalità nasce la frequente incoerenza o pleonasticità delle loro azioni, che l'autore ha voluto aderenti all'originale letterario, in cui trovano peraltro ben piú diffuse e significative giustificazioni. Quella confusione narrativa, già presente in modo deteriore in *Achtung banditi*, è l'elemento negativo che impedisce alla vicenda di assumere una concretezza drammatica ed una coerenza espressiva. Le diverse vicende si accavallano caoticamente, senza trovare la giusta prospettiva in una dimensione corale del racconto: al quale manca anche la premessa fondamentale, e cioè la precisa evocazione del clima dell'oppressione politica. Enunciata genericamente da qualche personaggio, scarsamente sviluppata, e in maniera contraddittoria, nella dinamica drammatica del racconto, essa finisce con l'apparire, anziché la giustificazione storica di tutti gli avvenimenti, un elemento estraneo che conferisce saltuariamente e arbitrariamente al film modi e cadenze da vicenda avventurosa. Qualche sequenza di buon ritmo e di preciso impiego dei mezzi espressivi, come quella della notte dell'eccidio nelle cui inquadrature è riscontrabile un accorto impiego degli elementi luministici e un uso felice del mezzo sonoro, assume cosí soltanto il valore del frammento e appare insufficiente a conferire coerenza e omogeneità all'azione. Altrettanto dicasi per la bella scena della morte del marito di Milena all'ospedale, alla cui tristezza fa contrasto il gioioso scampanio del sabato santo, che non riesce ad inserirsi efficacemente nel racconto per una insufficiente definizione dei personaggi nella loro umanità e nei loro reciproci rapporti. Per il resto tutto il film, quando non si perde dietro la impostazione di temi narrativi appena accennati e poi abbandonati, non evade mai dai limiti del bozzetto, spesso di gusto assai facile: e le figure dei personaggi, anche quelle che dovrebbero assumere piú aspro rilievo, o decadono al ruolo di retorici pretesti, come il marito di Milena il cui martirio avrebbe dovuto vestirsi di ben piú dolorosa intensità; o sfiorano pericolosamente e inconsciamente la caricatura, come il ragioniere, le cui contraddittorie azioni avrebbero dovuto trovare ben piú significative giustificazioni; o cadono apertamente nella oleografia, come i due innamorati di scialba inconsistenza; o ricorrono apertamente alla piú vieta gigioneria, come la padrona di casa di grottesca ma superficiale volgarità. Anche il tono di diffusa tristezza che circola felicemente nelle prime inquadrature del film finisce in seguito col divenire gratuito e di maniera, per cui il dramma perde ogni consistenza drammatica delineandosi in una serie di episodi frammentari cui manca una sentita esigenza interiore per divenire coerente espressione di un mondo. Questa la ragione per cui anche le preziosità fotografiche, nella fondamentale anonimità di impiego dei mezzi di linguaggio e nella stanchezza ritmica generale del film, aggravata dalla continua presenza di inquadrature in piano ravvicinato dal minimo dinamismo interno, finiscono con l'essere soltanto ricerche estetizzanti di mediocre gusto. E della scarsa persuasività dei personaggi, i primi a risentire sembrano essere gli interpreti, tutti impacciati ed incerti, con particolare riferimento agli scialbissimi Mastroianni, Ferrero e Lualdi, o volti, per conferire una qualche consistenza alle figure loro affidate, a strafare nel modo peggiore. E il film conferma quindi, nella sua invalidità arti-

stica, come l'autore di un'opera, calato quale esistenza nella storia, risente necessariamente del suo influsso, ma debba ricreare gli avvenimenti della storia stessa, secondo le istanze del suo mondo, per riuscire ad attingere risultati di arte.

Avant le déluge (Prima del diluvio)
Origine: Francia, 1953 - *Produzione*: U.G.G. - Documento Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Charles Spaak, André Cayatte - *Regia*: André Cayatte - *Fotografia*: Jean Bourgeoin - *Scenografia:* Jacques Colombier - *Musica:* Georgès Van Parys - *Attori*: Marina Vlady, Jacques Fayet, Clement Thierry, Bernard Blier, Isa Miranda, Jacques Castelot, Roger Coggio, Pacques Chapassol, Antoine Balpêtre, Delia Scala, Carlo Ninchi, Line Noro.

Non è certo una conclusione inedita affermare che l'esistenza in una opera di una tesi, sia pure moralmente e socialmente valida in senso astratto, non costituisce elemento sufficiente a garantire ad essa qualità d'arte: questa essendo sempre il risultato dell'impiego di un criterio compiuto e coerente di scelta nella soluzione dei problemi espressivi dell'atto creativo, criterio di scelta in cui si concreta, appunto, lo stile di un certo autore e di una certa opera. Di tale stile avevamo riscontrato soltanto pallidi accenni in quel troppo lodato *Justice est faite* in cui le qualità di invenzione cinematografica di Cayatte erano nettamente offuscate dalle esercitazioni tutte letterarie della intelligenza di Spaak. La presenza di un contenuto tematico dichiaratamente posto alla base della vicenda narrativa e dell'azione dei personaggi ne appesantiva il ritmo appannandone il vigore e svuotandoli di umanità. E si avvertiva di continuo nel film la presenza di una lucida intelligenza, quella di Spaak, volta a combinare acutamente, ma freddamente, i raccordi e gli sviluppi della storia senza riuscire però a ravvivarla mai di un afflato di autentica umanità.

In *Nous sommes tous des assassins*, al contrario, Cayatte appariva assai piú vivamente impegnato nel distaccare la materia del film dalla fredda alchimia del caso giuridico e nel penetrarla di una profonda intensità emotiva: e poiché tale impegno si risolveva in un fatto espressivo di notevole qualità, tutte permeato di acuta comprensione delle risorse visive e sonore dell'immagine filmica, poiché cioè la lucida partecipazione dell'autore alla sua opera si rifletteva in una coerente scelta dei mezzi idonei ad esprimere le istanze del proprio mondo, il film assumeva una notevole dignità e in taluni momenti addirittura un valore d'arte. Purtroppo questo *Avant le déluge* presenta, aggravate, le deficienze strutturali, la schematica freddezza e la letteraria e falsa impostazione contenutistica di *Justice est faite*. Aggravate, in quanto il disegno narrativo è questa volta alquanto meno coerente e persuasivo, anche sotto un profilo freddamente logico, e in quanto ancor piú invadenti risultano la preoccupazioni letterarie di Spaak e la impostazione eminentemente a tesi dei personaggi. Di questa tesi, da cui l'autore sembra impacciato e preoccupato continuamente, il film porta il peso ingombrante in un risolversi declamatorio del dramma dei personaggi, in uno svuotamento della loro umanità per offrire pretesto a dimostrazioni tematiche scontate a priori, in un matematico gioco di rispondenze e di analogie, di ritorni e di raccordi, voluto e meccanico. E mentre i personaggi, come si è detto, assumono sempre piú movenza e accenti di manichini, anche l'ambiente l'epoca e gli avvenimenti narrativi finiscono col rifuggere da ogni definizione storica per essere soltanto pretesti. Inesistente il dramma dei personaggi, la cui inquietudine, molla fondamentale di tutta la vicenda, è espressa soltanto in senso oratorio, anonimo e casuale risulta anche lo sfondo, sí che il film non perviene mai nemmeno alla formulazione di una concreta e peculiare critica di costume. I rari momenti felici di esso si identificano infatti in quelle inquadrature in cui lo

autore, libero da preoccupazioni tematiche, sembra ritrovare l'estro della stupenda sequenza del funerale al tedesco di *Nous sommes tous des assassins:* come nella inquadratura iniziale della orchestra sinfonica, percorsa da una panoramica che ne collega l'immagine a quella del palco, angolato dal basso, in cui siedono i capi tedeschi; o come nella inquadratura dei contadini scioperanti, misere figure nere raccolte in un gruppo doloroso sullo sfondo di un cielo scuro e dinanzi ad attrezzi agricoli. Rari momenti, si è detto, ed in piú marginali, cui fanno riscontro i molti, i troppi, in cui il film si attarda in diatribe verbose ed inutili per l'assoluta inefficienza dell'immagine: in cui inutilmente l'autore tenta conferire una drammaticità alla vicenda attraverso una concitazione tutta esteriore. Sí che le storie dolorosissime dei personaggi appaiono scarsamente credibili ed insincere: pretesti per un facile eccitamento emotivo del pubblico, estranei ad una autentica necessità espressiva. Troppo evidente è la deficienza di Cayatte nella determinazione dell'impiego dei mezzi espressivi; troppo estraneo cioè il suo atteggiamento in quell'atto in cui dovrebbe autenticamente concretarsi l'essenza del processo creativo. Da ciò la frequente pleonasticità delle immagini, la evidente stanchezza del ritmo, le incongruenze e gli squilibri strutturali massimi nelle scene delle confessioni della giovane al padre che finiscono con l'apparire decisamente risibili, la facilità deteriore di certe soluzioni, come quei raccordi visivi-sonori tra gli avvenimenti trascorsi e l'aula del tribunale, la tronfia invadenza degli elementi sonori tra cui massimo il parlato. Scadentissima l'interpretazione, forse a causa della estrema inconsistenza drammatica dei personaggi, anche la fotografia, sempre cosí accurata e puntuale nei film di Cayatte, è questa volta anonima, volta soltanto ad intonarsi a quella generica correttezza esteriore in cui si identificano i limiti dell'opera.

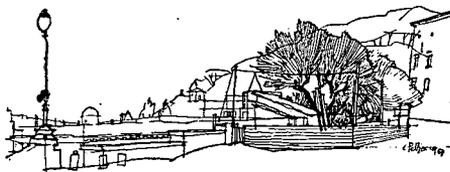
La spiaggia.

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Titanus - *Soggetto*: Alberto Lattuada - *Sceneggiatura:* Alberto Lattuada, Luigi Malerba, Rodolfo Sonego, Charles Spaak - *Regía:* Alberto Lattuada - *Fotografia (Ferraniacolor):* Mario Craveri - *Scenografia:* Dario Cecchi - *Musica:* Piero Morgan - *Attori:* Martine Carol, Raf Vallone, Mario Carotenuto, Clelia Matania, Valeria Moriconi, Carlo Romano, Carlo Bianco, Zina Racewski, Edouard Delmont, Nico Pepe, Rosy Mazzacurati, Nada Fiorelli, Enrico Glori, Mara Berni, Enrico Francois, Marco Ferreri, Anna Pisani, Georges Bréhat, Giancarlo Zarfatti, Elio Lo Cascio, Bruno Bettiol, Mario Bettiol.

Abbiamo piú volte osservato come il cosiddetto neo-realismo, etichetta idonea soltanto ad accomunare in modo arbitrario autori ed opere di diverso stile, abbia inciso in modo profondamente negativo sui criteri di valutazione critica cui sono state sottoposte le opere del dopoguerra del cinema italiano. Era fatale infatti che il fremente contenuto polemico che costituiva il sottofondo storico ed umano delle opere piú significative del neorealismo desse origine ad una estetica di ordine contenutistico che, ignorando l'elemento fondamentale dell'arte e cioè lo stile, determinasse errori grossolani e, talvolta, grottesche valutazioni. Riaffiorò infatti in quegli anni la decrepita poetica del realismo quasi che l'arte come necessaria e compiuta espressione del mondo di un autore non sia sempre reinvenzione e sintesi della realtà stessa secondo itinerari di ordine spirituale, ed in quegli anni trovarono credito miti di autori e di opere, che oggi in una concreta e obiettiva valutazione storica non possono non apparire assurdi. Autori come De Santis o come Lattuada, che sfruttavano astutamente la suggestione di certe situazioni politiche, abilmente combinandola ad elementi di

ordine sessuale, furono cosí scambiati per poeti, o, quanto meno, per severi fustigatori di un costume di un momento storico. Non importa poi se lo equivoco fondamentale delle loro opere consisteva proprio nel fatto di sfruttare in senso deteriore quella materia che indendevano condannare, e di anteporre costantemente elementi di ordine scandalistico o demagogico alle concrete esigenze espressive del proprio mondo di autori. Oggi, a distanza di anni, è fin troppo facile constatare come nelle loro opere manchi quel critero di coerenza stilistica che solo può determinare la compiutezza espressiva, il concreto attuarsi cioè di un'opera d'arte nella sua immediatezza. E questo stanchissimo *La Spiaggia* offre di tutto ciò conferma fin troppo palese. Il film è un esempio illustre dell'assoluta inautenticità degli atteggiamenti moralistici di Lattuada, nonché del dubbio gusto del suo linguaggio: il compromesso si affaccia di continuo nel film mentre la retorica oratoria che lo pervade conferma come l'insufficienza stilistica di un'opera sempre si risolva in mancata affermazione di un mondo morale.

Questa volta nella evidente preoccupazione di dar vita ad un'opera francamente popolare (cui non è mancato il plauso, davvero unico nella storia della civiltà, di essere giudicata da un acuto critico « idonea per le amministrative »), Lattuada si è affidato ad un dichiarato convenzionalismo di personaggi e situazioni, non ruscendo però a penetrarli di un minimo di umanità e di credibilità: anziché assumere una maggior immediatezza, da tale impostazone fondamentalmente retorica, il film è risultato di impianto generico e superficiale oltre che di pessimo gusto. Vuoti manichini di risibile vacuità i personaggi del film non assumono mai una parvenza di umana concretezza, restando confinati nei limiti di scontatissime macchiette o, peggio, di insignificanti figure da narrativa d'appendice. E gli stanchi e forzati sviluppi della storia, la stucchevole meccanicità dei raccordi narrativi, la tronfia ampollosità di certa retorica figurativa, confermano come il giudizio su Lattuada non possa evadere da queste due formulazioni: o una assoluta insufficienza stilistica e un evidente cattivo gusto; o una totale insincerità espressiva che si svolge in un plateale sfruttamento di deteriori elementi spettacolari. E non v'è da stupirsi peraltro che anche quest'ultima finalità risulti tradita dal film: tanto risibile e retorica risulta l'enunziazione del suo contenuto tematico. Il quale, nelle intenzioni, avrebbe dovuto evidentemente costituire una testimonianza del sacro furore con cui il poeta fustiga la decrepita borghesia, ma risulta viceversa soltanto un pretesto per fare della demagogia da comizio senza nemmeno l'attenuante di divertire. E l'estrema tristezza che nasce dal film deriva proprio dal fatto che, con la migliore buona volontà, non si riesce a trovare una giustificazone alla sua esstenza.

Nino Ghelli

RASSEGNA DELLA STAMPA

Il n. 33 (marzo '54) dei CAHIERS DU CINEMA è in gran parte dedicato al cinema italiano, a testimonianza dello interesse e del fervore di studi che la nostra cinematografia continua a suscitare all'estero. L'occasione è fornita dalla esposizione — recentemente allestita a Parigi sotto gli auspici della Cinémathèque Française — della collezione del Museo del Cinema di Torino, diretto com'è noto da quella benemerita e amorosa raccoglitrice di documenti, cimeli e testimonianze sul vecchio cinema italiano che è Maria Adriana Prolo, e dalla rassegna, svoltasi parallelamente, del cinema italiano, del quale sono state illustrate, lungo il corso di decine di proiezioni, le tappe fondamentali, da *Cabiria* e le altre opere del periodo aureo del muto, fino alle piú recenti realizzazioni del neorealismo. Iniziative entrambe di estremo interesse ai fini di una miglior conoscenza in Francia dei piú vari aspetti del nostro cinema; alle quali si affianca, a degno completamento del quadro, questo fascicolo speciale dei « Cahiers ».

Il quale si apre con un ampio saggio di Henri Langlois, che, direttore della Cinémathèque, è stato l'animatore e il realizzatore delle due rassegne; saggio nel quale si rifà un po' la storia del nostro cinema, lumeggiandone gli aspetti che per solito vengono piú trascurati non solo dal pubblico non qualificato, ma anche da critici e storiografi, e mettendo in rilievo l'importanza storica eccezionale che le sue plurime nascite e rinascite han rivestito nel piú vasto quadro della vita del cinema mondiale.

La prima apparizione del cinema italiano nel 1906 — dice l'Autore — coincise con un momento di crisi nella quale si dibatteva la produzione nei paesi che fin allora erano stati all'avanguardia, quali la Francia e l'America. Prima del « Film d'Art » e di Griffith, ci fu un vuoto, che doveva essere colmato: fu l'ora dell'Italia. La quale s'impose in seguito grazie all'opera di autentici pionieri, dai quali dovevano trarre esempio un po' tutti. Se gli Zecca, i Pathé, i Gaumont erano in fondo degli artigiani, industriali o uomini d'affari, che facevano del cinema senza potersi liberare della loro peculiare mentalità mercantile... *in Italia, il destino del cinema era nelle mani di uomini che non si erano fatti col cinema, che ad esso erano arrivati con la volontà di considerarlo un'industria, e il desiderio di farne un'arte.* Cosí un Arrigo Frusta, un Ambrosio, un Pastrone, del quale *Cabiria* non è *una grande macchina cartaginese evocante per ciò solo, e per l'ampiezza dei mezzi, l'opera di un Flaubert,* dall'esterno e non dall'interno, ma è una opera che ritrova *l'ispirazione e l'arte precisa e sovraccarica al tempo stesso, visionaria e realista,* che giustificano una Salambò.

A un tale onesto e acuto riconoscimento dell'importanza del nostro cinema, anche di quello consuetamente eti-

chettato con frettolosa sommarietà come « dannunziano e cartapestaceo » è informato tutto il resto del saggio del Langlois, sia che rilevi la derivazione piú o meno diretta di uomini come Murnau, come certo Lang, come lo stesso Ince, dalle esperienze e dalle anticipazioni degli autori italiani, sia che riconosca al ruolo giocato dal cinema italiano nel secondo dopoguerra la medesima funzione già assolta quarant'anni prima, di riempire il vuoto prodotto dall'acuta crisi nella quale versavano le altre cinematografie nazionali, sia che concluda con un ammonimento ai registi italiani a non dimenticare la lezione del passato, a guardare a *Cabiria* e a *Sperduti nel buio* come a quelle opere che schiudevano l'adolescenza del cinema e che non vanno piattamente imitate o rifatte, oggi, ma prese a modello per inaugurare una nuova e piú fertile stagione, quella della maturità.

Al saggio del Langlois seguono un articolo della Prolo sul Museo del Cinema di Torino, una nota di Nino Frank sui criteri usati nell'ordinare la mostra parigina, una « mélange » di scritti e discorsi di Zavattini, e due brevi note su Visconti e De Sica, dovute rispettivamente a Philippe Demonsablon e ad André Bazin.

Un ampio profilo di Grigory Alexandrov, uno dei piú noti ed attivi registi del cinema sovietico, traccia su FERRANIA (n. 3, gennaio 1954) Massimo Mida. L'autore prende le mosse dal documento che per la prima volta rese famoso il nome di lui nel mondo occidentale, quel « Manifesto dell'asincronismo » che, firmato appunto da Alexandrov, Eisenstein e Pudovchin, costituí la prima rigorosa teorizzazione del nuovo mezzo espressivo, e prosegue ricorrendo le tappe di una carriera tra le piú brillanti del cinema sovietico, da *Tutto il mondo ride* al *Circo*, da *Volga Volga* ai piú recenti *Primavera* e *Glimka*. L'articolista pone particolarmente l'accento sul sostrato dichiaratamente sociale a cui si appoggia tutta l'opera del regista studiato, e che si manifesta pur nella forma operettistica e feerica in cui si esprimono molti dei suoi film. *Sebbene* — conclude il Mida — *un giudizio completo sui suoi film non ci sembri possibile per (...) la nostra incompleta conoscenza della sua opera, tuttavia possiamo dire che Alexandrov, un regista dal profilo inconfutabile nella storia del suo cinema, e chiaramente diretto a superare le barriere dello spettacolo in una piú completa fusione di elementi di cultura, di educazione, di nuova civiltà, è certo una delle personalità piú interessanti di tutto il cinema mondiale.*

Il fascicolo 19 (novembre-dicembre 1953) di FILM, l'agile rivistina pubblicata a Montevideo dal « Cine Universitario », reca un esteso e documentato articolo di H. Alsina Thevenet su Samuel Goldwyn, su cioè una delle piú rilevanti personalità che il cinema americano possa annoverare sul piano non soltanto della produzione e dell'organizzazione industriale, ma anche, in non pochi casi, di un autentico e riconoscibile impegno artistico. La lunga carriera di Goldwyn — ormai sulla breccia da oltre quarant'anni — coincide con alcune delle tappe fondamentali dello sviluppo e dell'espansione di Hollywood: dalla fondazione di società come la Paramount o la M. G. M., che ancor oggi costituiscono due pilastri fondamentali di quella organizzazione, ai piú effimeri ma non meno rilevanti tentativi di creazione di nuovi complessi produttivi, come la « Lasky Feature Play Co. » poi assorbita dalla « Famous Players » di Zukor, dal suo attivismo quasi febbrile — ma sempre guidato da un senso acutissimo delle convenienze economiche e da una prudente valutazione delle possibilità artistiche — nel fare e disfare società, nel suggerire fusioni, accordi, intese, « trusts » e alleanze, nell'inserirsi nelle maggiori combinazioni capitalistiche salvo a sganciarsene nel momento che gli paresse piú opportuno per passare ad altre imprese, ad altre creazioni, l'attività e la figura di Goldwyn sono venuti acquistando quasi un valore simbolico, di tipica espressione di

quel particolare mondo intriso di pionierismo e di furbizia, di affarismo e di spirito d'avventura, di controllatissima attenzione ai fatti finanziari e di spericolato, talvolta, gusto del rischio, di talento e di grettezza che è stato — almeno nei suoi primi due o tre lustri di vita — il mondo di Hollywood. Rifare la storia della vita e della carriera di Goldwyn, di questa eccezionale figura di ebreo polacco immigrato e americanizzato, equivale quindi a tracciare come una fuggevole ma pur indicativa biografia della capitale del cinema americano. Di qui l'interesse del saggio del Thevenet, il quale, attingendo la sua documentazione a fonti autentiche e autorevoli — non ultima tra le quali l'autobiografia dallo stesso Goldwyn dettata nel 1923 a Corinne Lowe e pubblicata col titolo « Behind the screen » — fa rivivere e animare dinanzi agli occhi del lettore fatti e personaggi entrati ormai nella leggenda di Hollywood: la nascita della futura « Mecca del cinema »; le prime esperienze di De Mille o di Ford; l'affacciarsi alla ribalta della notorietà di una Pickford, di un Fairbanks, di un Chaplin, di un Valentino; l'« engagement » — da Goldwyn promosso un po' alla maniera del « Film d'Art » — dei piú noti scrittori e commediografi del tempo, da James Barrie a Joseph Conrad, da Eleanor Glyn a W. Somerset Maugham e, per contro, gli approcci vanamente istituiti con un Wells, un Maeterlink, uno Shaw; il lancio delle « Goldwyn Girls » poste in sfortunata concorrenza con le « Ziegfield Girls », ma dalle quali l'accorto produttore avrebbe saputo estrarre attrici come Virginia Bruce, Paulette Goddard e, piú tardi, Virginia Mayo.

Al suo saggio, l'Autore fa seguire una filmografia essenziale di Goldwyn, una scorsa alla quale fornisce la riprova di come all'azione di questa interessante personalità siano legati alcuni dei titoli piú illustri della storia del cinema americano: dall'arcaico *The Squaw Man* di De Mille ai due *Stella Dallas*, rispettivamente di King e di Vidor, da *Arrowsmith* di Ford a tutte le piú importanti opere di William Wyler, regista le cui fortune sono state per anni legate a quelle del produttore di Varsavia, e il cui *The best years of our life* (1946) costituisce come il canto del cigno dell'uno e dell'altro, entrambi rimasti, in seguito, nell'ombra di una mediocrità che sembrerebbe preludere a un irrimediabile tramonto.

Il n. 3, Vol. 23 (gennaio-marzo 1954) di SIGHT AND SOUND, come sempre assai nutrito di articoli, recensioni, notizie e rubriche varie, contiene due articoli particolarmente interessanti: uno, di Tony Richardson dedicato al cinema di Luis Bunuel, l'altro, dovuto alla penna di René Micha, intitolato « Chaplin as Don Juan ».

I profeti del cinema sono pochi e solitari; e nessuno piú formidabile dello spagnolo Bunuel: cosí inizia il suo saggio il Richardson, e subito introduce l'argomento della formazione e dell'educazione artistica di Bunuel, guadagnato al surrealismo dalla assidua sodalità, nella Parigi del terzo decennio del secolo, con uomini come Ernst, Breton, Ray, De Chirico, Picasso, e soprattutto Dali. La collaborazione col quale ultimo, tuttavia, non andò oltre la realizzazione di *Un chien andalou*, film nel quale — nota l'Autore ribadendo un giudizio di Kirou — la cifra surrealista appare involuta e incomprensibile in grado estremo, in effetto delle scontrantisi personalità dei due autori, l'uno dei quali — Dali — concepiva il surrealismo come pura occasione di scandalo gratuito, là dove per il Bunuel esso costituiva un atto rivoluzionario di protesta sociale. Da *L'âge d'or* in poi Bunuel lavora in proprio, e il Richardson ripercorre tutta la carriera di questo singolare autore, di ciascuna opera esaminando con attento rigore filologico, non disgiunto da acutezza di giudizio, le caratteristiche e le peculiarità espressive; e fornendo un contributo notevolissimo alla conoscenza del regista, del quale appunto le opere recenti realizzate nel Messico — da *Los olvi-*

dados a *Subida al Cielo*, da *Susana* a *El* a *Robinson Crusoe* — sono mal note o del tutto sconosciute non solo al pubblico, ma a gran parte degli studiosi europei.

Il secondo articolo — scritto da René Micha per « Le disque vert » e ripreso da « Sight and Sound » — propone una suggestiva « chiave » interpretativa del personaggio di Charlot, come moderno Don Giovanni. *Chaplin*, dice l'Autore, *ha impersonato numerosi caratteri; e ha progettato d'impersonarne numerosi altri: Napoleone, Macbeth, Gesú Cristo. E ogni volta che torna in Inghilterra qualcuno gli chiede: E Amleto? E' strano che nessuno abbia mai pensato a lui come Don Giovanni... Eppure il Don Giovanni in Chaplin è stato sempre assai vicino a spuntar fuori; è forse la piú assidua caratteristica della sua opera... e poche immagini dei suoi film potrebbero recarne assai facilmente testimonianza.*

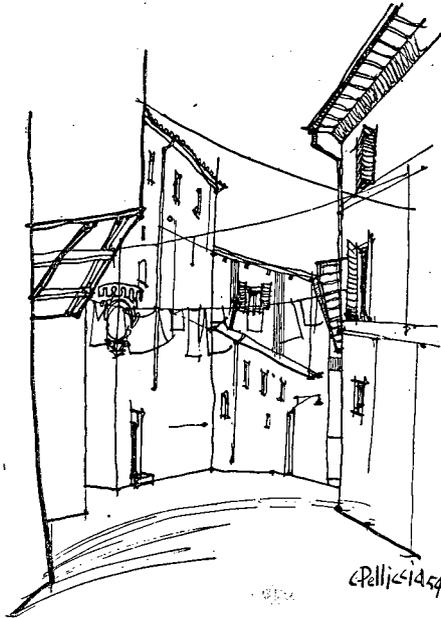
Partendo da tali premesse, il Micha esamina tutta la carriera di Chaplin, dai primi *one-reels* e *two-reels* della Keystone e della Essanay alle piú elaborate composizioni dei « Mutuals » e dei « First National » fino alle grandi opere della maturità. E attraverso il loro esame rintraccia, pur nella diversità delle innumeri situazioni inventate da Chaplin, nella diversa dimensione umana di cui son forniti il piccolo vagabondo di *The Tramp* o il barbiere ebreo del *Great Dictator*, il cameriere di *The Rink* o Verdoux e Calvero, i fili comuni di una medesima tessitura umana, che può agevolmente rassomigliarsi a quella di cui è materiato l'eterno personaggio di Don Giovanni. *Il mito di Don Giovanni ha assunto forme numerose, ed è stato raccordato a diverse interpretazioni. Ma un tema resta costante: il volgersi progressivo dell'eroe da una donna all'altra, che solo la morte può interrompere. Taluni elementi della storia non sono obbligatori, ma alla fine due di essi son comuni a tutte le versioni: in ciascuna istanza il mito comporta la seduzione, e la sua ripetizione... Chaplin non ha mai interpretato Don Giovanni in quanto tale; in nessuno dei suoi film c'è una vicenda che ricordi quella del* Burlador *o di* Don Giovanni. *Ma spesso egli ha concepito caratteri e situazioni che hanno chiare relazioni col mito. Non c'è motivo di supporre che l'abbia fatto di proposito, o che sia stato conscio dell'effetto ottenuto. Ma il risultato è significativo.*

L'interpretazione del Micha, che tuttavia contrappone la fisicità e la sensualità del fascino esercitato dal Don Giovanni tradizionale alla spiritualità di Charlot, per il quale può in certo senso parlarsi di « Don Giovannismo dell'anima » ha una sua indubbia suggestione, e reca un contributo non indifferente alle molteplici interpretazioni che sono state date di uno dei personaggi piú universali del nostro tempo.

Del fascicolo 5 (ottobre - dicembre 1953) di CINEMA EDUCATIF ET CULTUREL — la rivista trimestrale edita dal CIDALC e diretta da Mario Verdone — degni di particolare segnalazione appaiono due articoli, dovuti rispettivamente a Jean Giraud e a Carlo L. Ragghianti. Nel primo — « L'éternel adolescent au cinéma » — l'Autore tenta una interpretazione in chiave psicologica di alcuni personaggi che il teatro o il cinema — o entrambi — hanno elevato alla consistenza di figure tipiche, di miti e simboli del nostro tempo, e nei quali sono riscontrabili i tratti caratteristici dell'« eterno fanciullo », inteso come l'essere « abnorme », quegli che spezza quotidianamente le sue lance contro l'utilitarismo del nostro tempo; ma *non è soltanto colui che disapprova per principio: egli conserva, nei confronti del proprio tempo, l'atteggiamento arrogante, sdegnoso o ironico di certi adolescenti verso quelli piú anziani di loro.* Cosí Amleto, la cui conclamata « follia » non è forse altro — e l'interpretazione datane da Olivier sullo schermo non è difforme da tale spirito — che una forma di *idiosincrasia adolescente, in un'epoca in cui, a dire il vero, i lavori sulla psicologia degli adolescenti non erano né molto avanzati né molto*

noti; cosí Debureau, il mimo dolente di *Les enfantes du Paradis*, nel quale si constata — anziché l'amletica frattura tra il ragionamento e la volontà — *la fusione troppo intima dell'uomo e del commediante e l'incapacità a dissociarli;* cosí, infine Charlot, simbolo vivente dell'uomo-fanciullo, che *sembra essere la negazione stessa dell'uomo che la civiltà americana cerca di definire e conformare*, e nel quale *troviamo il sogno, la chimera, gli scrupoli dell'esitante tormentato, e almeno due ambivalenze: quella del* dandy-clochard, *con la sfida della sua straccioneria a doppio senso, e quella di un donchisciottismo sempre pronto a mutarsi nella prudenza di Sancio Pancia e a battere in ritirata nella speranza di occasioni migliori.*

L'altro articolo è un riassunto di una relazione tenuta da Carlo L. Ragghianti a Venezia, al congresso della F.I.F.A., sul problema dei « critofilm », vale a dire di quei film che tendono a una interpretazione critica delle opere d'arte; il Ragghianti propone e illustra una classificazione di tali film — distinti già in due grandi branche, « film d'arte » e « documentari sull'arte » — a seconda del loro carattere intrinseco e delle loro finalità.

* * *

VITA DEL C. S. C.

Dal 26 al 29 maggio si sono svolti al Centro Sperimentale di Cinematografia gli esami di diploma e quelli di passaggio dal 1° al 2° corso, ai quali hanno partecipato tutti gli allievi italiani e stranieri.

Le commissioni erano cosí composte:

per la *Regía:* Augusto Genina, Carlo Civallero, Piero Tellini, Carlo Tamberlani, Nino Ghelli, Giorgio Prosperi, Renato May, Fausto Montesanti, Carl Vincent, Domenico Meccoli, Gaetano Ventimiglia;

per la *Recitazione:* Goffredo Lombardo, Carlo Tamberlani, Dina Perbellini, Carlo Civallero, Fausto Montesanti;

per la *Scenografia:* Virgilio Marchi, Antonio Valente, Franco Lolli, Alessandro Manetti, Paolo Volta, Guido Cincotti;

per il *Costume:* Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Antonio Valente, Mario Verdone;

per l'*Ottica* e la *Tecnica del colore:* Gaetano Ventimiglia, Giulio Monteleoni, Lamberto Prioreschi, Libero Innamorati, Guido Cincotti;

per la *Fonica:* Libero Innamorati, Lamberto Prioreschi, Ennio Sensi, Gaetano Ventimiglia, Guido Cincotti;

per la *Direzione di produzione*: G. M. Gatti, Enrico Giannelli, Mario Verdone, Renato May, Maria Rosada.

I seguenti allievi, al termine del loro secondo anno di frequenza al Centro, hanno conseguito il diploma:

Regía: Sergio Capogna, Riccardo Cessi, Luigi Di Gianni, Fabio Rinaudo e, come segretarie di edizione: Mirella Gamacchio e Giuliana Scappino;

Recitazione: Livia Contardi, Serena Michelotti, Franca Parisi, Gloria Vitagliano, Nando Cicero, Claudio Coppetti;

Scenografia: Paolo Falchi, Amedeo Mellone, Giuseppe Ranieri, Mario Scisci;

Ottica: Mario De Asmundis, Vitaliano Natalucci, Claudio Racca, Antonio Schiavolena.

I seguenti allievi uditori hanno ottenuto l'attestato di onorevole frequenza: Fernando Trebitsch, Anghelica Curculacu, Alessandro Marnezos, Yasuzo Masumura, W. van der Welde (per la regía); Demetrio Yotopoulos (per la recitazione); Hussein Fawzi Mourad, Costantino Papadopoulos, Demos Sakelariou, Van der Enden (per l'ottica).

Sono stati ammessi a frequentare il secondo corso i seguenti allievi:

Regía: Giuseppe Giacobino, Gabriele Palmieri, Giancarlo Ravasio, Lucio Romeo e, come segretarie di edizione: Maria Rosa Gargiulo e Graziella Pelosi, nonché gli uditori Anastasio Adamichos, C. Alberto Barros de Souza, Giovanni Catsanos, Giorgio Disichiricchis, Michele Minaas Gregorius, Aris

Marnezos, Cesar Memolo, Ahmed Rabiuddin, Robert Rauch, Isaia Serrano Fernandez, Josè Triguerinho Neto;

Recitazione: Nadia Bianchi, Maria Pia Giordani, Anita Todesco, Lamberto Antinori, Mario Longo, Sandro Moretti, Carmine Pellino, Aldo Saporetti e, come uditrice, Paula Corda Schaffner;

Costume: Valentina di Gennaro, Rosa Florio, Giovanni Ricci, e, come uditrice, Lucia Mirisola;

Ottica: Giancarlo Crescenzi, Aldebrando De Vero, Lanfranco Lucarelli, Gian Paolo Santini e, come uditore, Ignacio Montalvo Higuera;

Tecnica del colore: Livio Luppi;

Direzione di produzione: Gianfranco Battaglia, Corrado Cirinnà, Antonio Marchetto, Giovanni Minervini, Ugo Tirati, Bruno Tolusso Peressuti.

Il 1° giugno il Centro Sperimentale, in occasione della chiusura dell'Anno Accademico, ha ricevuto la visita del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, on. Giuseppe Ermini, il quale ha assistito alla proiezione di uno degli « short » finali realizzati dagli allievi registi, e a un saggio collettivo di recitazione. Si è poi svolta, nell'Aula Magna, la celebrazione della consegna dei diplomi agli allievi che hanno concluso il biennio di studi. Dopo brevi parole di saluto rivolte al Sottosegretario dal dott. De Pirro, il Prof. Sala, Direttore del Centro, ha esposto sinteticamente i risultati conseguiti negli ultimi anni dal Centro Sperimentale e dalle altre attività che ad esso fanno capo: la Cineteca Nazionale, la rivista « Bianco e Nero » e la annessa collana di studi cinematografici.

Ha quindi preso la parola l'on. Ermini, il quale, dopo essersi dichiarato estremamente soddisfatto di quanto aveva avuto modo di vedere nella scuola, ha rilevato la funzione del Centro Sperimentale come linfa di nuova vita per la cinematografia italiana, e ha sottolineato l'importanza degli accordi recentemente conclusi dal Centro con l'Unione Nazionale Produttori di Film per dare concreto sviluppo, con l'immissione dei giovani provenienti dal Centro, all'allargamento e al potenziamento dei quadri artistici e industriali, e con le Associazioni professionali dei tecnici, in base ai quali le nuove ammissioni agli Albi professionali dei Direttori di produzione, degli Operatori e dei Tecnici del suono potranno, in futuro, avvenire solo attraverso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Infine ha rivolto un caldo e commosso saluto ai giovani diplomati, augurando loro il massimo successo nella vita professionale alla quale essi si accingono.

Recentemente, il Centro è stato visitato anche da un gruppo di 42 Senatori e Deputati, appartenenti al Gruppo Parlamentare dello Spettacolo; erano presenti, tra gli altri, il Presidente del Gruppo Parlamentare, on. Semeraro, e il Vice Presidente della Camera, on. Macrelli. Durante la loro lunga e minuziosa visita, i Parlamentari si sono vivamente interessati alle attività del Centro e al lavoro degli allievi, esprimendo alla fine al Direttore del Centro il loro apprezzamento e il loro augurio.

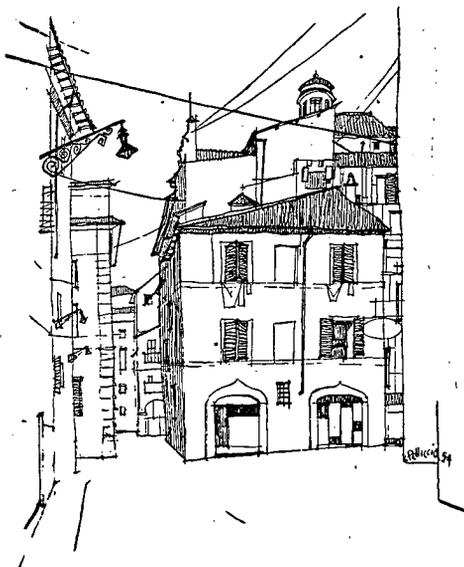
Durante il Festival Internazionale del Cinema svoltosi recentemente a Cannes è stata allestita una Mostra del Centro Sperimentale di Cinematografia. La Mostra, che attraverso centinaia di pannelli, grafici, fotografie, disegni illustrava l'attività svolta dall'Istituto dalla sua fondazione fino ad oggi, e ne documentava i risultati conseguiti, ha suscitato il vivo interessamento dei numerosi visitatori.

Il « Concorso Soggetti » promosso dal Centro Sperimentale ha ormai raggiunto i due anni di vita. In tale occasione, è stato pubblicato un opuscolo che documenta il lavoro svolto finora dalle varie commissioni. Nelle prime cinque tornate sono stati esaminati complessivamente circa duemilacinquecento soggetti, dei quali sedici sono stati premiati e ventidue hanno ottenuto una speciale segnalazione. L'opuscolo riporta anche alcuni cenni riassuntivi

dei soggetti premiati e pubblica per esteso i tre soggetti vincitori della quinta tornata.

Nel mese di giugno si è tenuta, in una Galleria d'Arte romana, una mostra dedicata agli allievi delle sezioni di Scenografia e di Costume, recentemente diplomati o tuttora frequentanti il biennio di corso presso il Centro Sperimentale. L'esposizione, comprendente centinaia di disegni, bozzetti, grafici, piante, modellini e miniature, ha costituto una valida testimonianza oltre che del talento figurativo o architettonico di ciascun allievo — alcuni dei quali già favorevolmente affermatisi in campo professionale — soprattutto della loro capacità di intendere le particolari esigenze e la specifica funzionalità a cui deve rispondere — pur nella propria autonomia artistica — l'opera dello scenografo e del costumista in rapporto al piú vasto processo della creazione del film.

La Mostra è stata visitata da un pubblico foltissimo, riscuotendo un vivo successo.

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma

Libri segnalati

Ancora un regalo per gli abbonati di Bianco e Nero!

Comunichiamo ai nostri abbonati che, per venir loro incontro favorendoli nell'acquisto dei libri di questa nuova rubrica, abbiamo stipulato un accordo con la Libreria Forense (via Marianna Dionigi, Roma). In base ad esso tutti gli abbonati di *Bianco e Nero* potranno acquistare i libri desiderati con una riduzione del 5% sul prezzo di copertina.

Poiché, per accordi esistenti tra l'Associazione Italiana Editori (AIE) e l'Associazione Librai Italiani (ALI), le librerie non possono concedere alcuno sconto agli acquirenti, le Edizioni dell'Ateneo si accolleranno l'onere derivante dalla concessione del 5% di sconto, rimborsando direttamente la Libreria Forense.

Gli abbonati quindi potranno farne richiesta direttamente, *indicando il numero dell'abbonamento*, alle Edizioni dell'Ateneo, via Caio Mario 13, Roma, che trasmetteranno l'ordinativo alla Libreria Forense. Questa curerà lo invio dei volumi, con lo sconto del 5% sul prezzo di copertina. La spedizione avviene contrassegno o dietro pagamento anticipato, Le spese per la spedizione sono a carico della libreria Forense solo per acquisti di importo superiore alle lire 1000. Per importi inferiori sono a carico del committente.

Invitiamo gli editori interessati a questa nuova rubrica di Bianco e Nero *a segnalarci le loro novità.*

✦ Howard R. Marraro, *Relazioni fra l'Italia e gli Stati Uniti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, (Coll. Quaderni del Risorgimento, 6), pagine 320, in 8°, L. 1600.

Questo volume, il sesto della collana dei quaderni del Risorgimento, è stato realizzato a cura della Scuola di Storia del Risorgimento dell'Università di Roma nella ricorrenza del bicentenario della Columbia University, tenace propagatrice della cultura italiana negli Stati Uniti.

✦ Bengt Idestam-Almquist, *Dramma e rinascita del cinema svedese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1954 - pagg. 280, in 16°, L. 1600.

Questa edizione della Collana di Studi Cinematografici di Bianco e Nero rappresenta un'assoluta novità per tutti i lettori italiani e stranieri che non hanni dimestichezza con la lingua svedese. La traduzione di questa Opera era indispensabile per poter avvicinare personalità come Sjöström e Stiller, cineasti che hanno indubbiamente la stessa importanza nel quadro storico del cinema di Griffith, di Eisenstein, di Loubitsch o che certamente sono ancora notevolmente ignorati e non

situati nella giusta luce, sia per la difficoltà di poter prendere visione dei loro principali film, sia per la grande carenza della letteratura cinematografica nei loro riguardi.

✦ *Bibliografia generale del Cinema - Bibliographie générale du Cinéma - General Bibliography of Motion Pictures,* Roma, Edizioni dell'Ateneo - pagg. 256, in 8°, rlg. - L. 2500.

Questa edizione della Collana di Studi Cinematografici di Bianco e Nero è stata realizzata da Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini, con la collaborazione del Centro Cinematografico dell'Università di Padova in collegamento con un gruppo di corrispondenti stranieri.
Il lavoro è durato diversi anni ed è stato ispirato dalla constatazione delle gravi difficoltà che si incontrano negli studi su argomenti storici, scientifici, artistici, economici, tecnici, giuridici, sociali, per scoprire, scegliere e raccogliere il materiale informativo teorico o critico necessario alla preparazione dei lavori e dissertazioni sui diversi aspetti e caratteri del cinema e del film nella loro evoluzione e proiezione nella cultura.

Opere generali - La storiografia (Trattati e studi di storia - Monografie storiche - Biografie, memorie, aneddoti - Biografie di attori) - *L'estetica - La critica* (Trattati e saggi di estetica - Saggi critici) - *La tecnica* (Tecnica degli impianti e dei materiali - Tecnica della lavorazione) - *I problemi sociali e morali* (Aspetti sociali in genere - Il cinema educativo e didattico - La censura cinematografica) - *I problemi giuridici ed economici* (Legislazione e problemi giuridici - Diritto d'autore cinematografico - Questioni economiche e industriali) - *Il cinema e la scienza - Il formato ridotto e il film d'amatori - Documentazione - Antologie* - [I: *Documentazione* (Documentazione varia - Annuari - Filmografie e cataloghi di film - Bibliografie e cataloghi di libri - Album e raccolte di fotografie da film - Dizionari e Filmlexicon) - II: *Antologie e Miscellanee*] - *Soggetti e sceneggiature - Libri non classificati.*

✦ Robert Jungk, *Il futuro è già cominciato,* Torino, Einaudi editore, (Saggi,176) - pagg. 309, in 8°, ill., L. 1500

Un reporter brillante che riassomma le esperienze di un viaggio compiuto in 46 dei 48 stati americani. Le città atomiche del Nevada e del Nuovo Messico, Hollywood, i centri d'addestramento dei piloti supersonici, i campi di lancio dei razzi spaziali, le fattorie dove la pioggia è creata artificialmente, gli uffici dove per mezzo delle macchine della verità si seleziona il personale: è una nuova civiltà: è già il futuro.

✦ Mario Gromo, *Cinema Italiano,* Mondadori editore, bcm, II) pagine 190, in 16°, 48 ill. f. t. rlg. - L. 500.

Il film muto (1903-1924 - Film di regime (1923-1952) - Il Nuovo Cinema (1943-1953).

✦ Bertolt Brecht, *Teatro II,* a cura di Emilio Castellani e Renata Martens, Torino, Einaudi editore, (Supercoralli), pagg. 643, in 8°; L. 3000.

Contiene: Una scena di teatro epico - Vita di Galileo - Madre Courage e i suoi figli - Il Signor Puntila e il suo servo Matti - L'eccezione e la regola - La linea di condotta - La condanna di Lucullo - Il cerchio di gesso nel Caucaso - Completano il volume alcuni saggi teorici.

✦ Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella,* Roma, Gherardo Casini editore, pagg. VIII-600, in 8°, 200 ill., rlg., L. 3800.

Questa magnifica edizione è l'enciclopedia *pulcinellesca* piú originale, la *summa* di tutte le pulcinellate e dei Pulcinelli d'ogni paese in ogni tempo.

✦ Alves Costa, *Breve historia de imprensa cinematografica portu-*

guesa, Cine-Club do Porto, pagine 46, in 16° s. p.

✦ Marco Polo, *Il Milione,* con una introduzione di Sergio Solmi, Torino, Einaudi editore, (I Millenni), pagg. XgXI-271, con 25 tavole a colori, rlg., L. 4000.

Questa stupenda edizione, onore della editoria italiana, illustrata da venticinque tavole scelta tra le miniature che adornano il famoso *Livre des Merveilles,* esce in occasione del settimo centenario della nascita di Marco Polo.

✦ Roger Buliard, *INUK, quindici anni ai margini della terra,* Milano, Garzanti editore, pagg. 298, in 8°, con 19 fotografie f. t., rlg., L. 1500.

Il libro è nato dall'esperienza di un missionario che per quindici anni ha vissuto fra gli esquimesi accettando gli stenti e la miseria e il loro barbaro costume.

✦ *Il processo s'agapò, dall'Arcadia a Peschiera,* con la collaborazione di F. Calamandrei, R. Renzi e G. Aristarco, Bari, Laterza editore, (Libri del Tempo, 16), pagine 200, in 8°, L. 850.

✦ Adolf Hitler, *Conversazioni segrete,* ordinate e annotate da Martin Bormann, Napoli, Richter editore, pagg. 774, in 8°, L. 2200.

✦ José-Augusto Franca, *Charles Chaplin le 'self-made-myth',* Lisboa, Inquérrito, pagg. 270, in 16°, s. p.

TEATRO PALAZZO SISTINA

DAL 3 AL 18 LUGLIO 1954

ROMA DAI MILLE VOLTI

Festival dei migliori film italiani ambientati a Roma

PROGRAMMA DELLA 2ª SETTIMANA

Domenica 11 luglio

Roma città aperta

Anna Magnani - Aldo Fabrizi

Regìa di Roberto Rossellini *(Minerva Film)*

Lunedì 12 luglio

AVANTI C'E' POSTO

A. Fabrizi - A. Benetti - A. Checchi - V. Riento

Regìa di Mario Bonnard *(Rol Film)*

Martedì 13 luglio

STAZIONE TERMINI

Jennifer Jones - Montgomery Clift - Gino Cervi

Regìa di Vittorio de Sica *(Lux Film)*

presenta

Mercoledi 14 luglio

CAMPO DE' FIORI

Anna Magnani - Aldo Fabrizi - P. De Filippo

Regia di Mario Bonnard *(E. N. I. C.)*

Giovedi 15 luglio

Due lettere anonime

Andrea Checchi - Clara Calamai - Otello Toso

Regìa di Mario Camerini *(Lux Film)*

Venerdi 16 luglio

PRIMA COMUNIONE

Aldo Fabrizi - Gaby Morlay - Enrico Viarisio

Regia di Alessandro Blasetti *(Minerva Film)*

Sabato 17 luglio

UNA DOMENICA D'AGOSTO

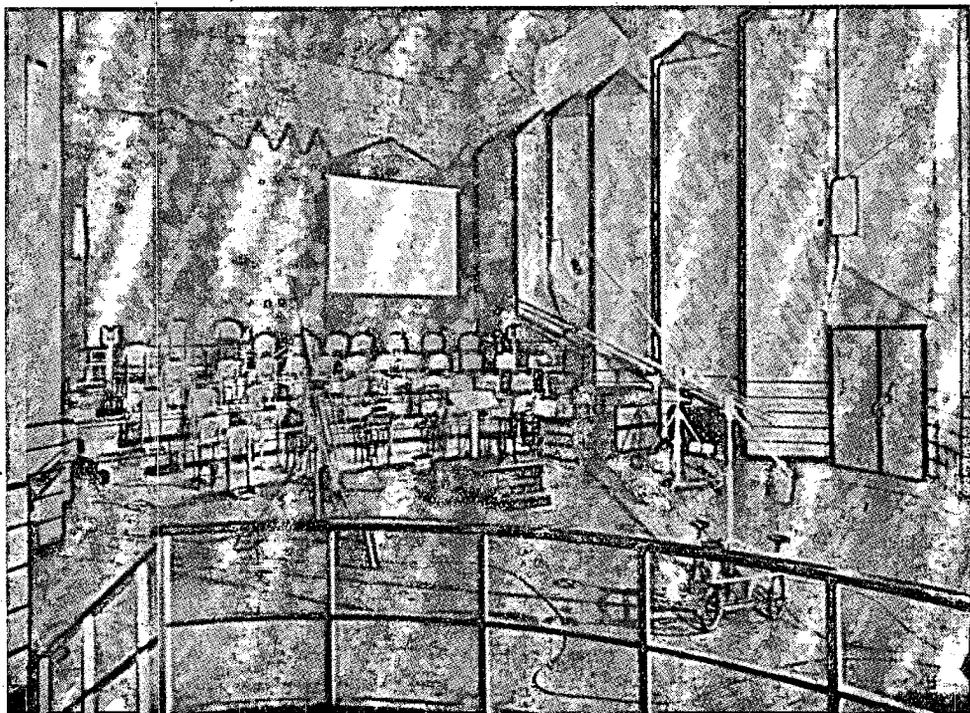
A. Baldini - V. Carmi - E. Cigoli - M. Mastroianni

Regìa di Luciano Emmer *(Colonna Film)*

Domenica 18 Luglio

LE RAGAZZE DI P. DI SPAGNA

L. Bosè - E. De Filippo - A. M. Bugliari - M. Mastroianni

Regìa di Luciano Emmer *(D. C. N.)*

CINECITTÀ

IL SERVIZIO SINCRONIZZAZIONE MISSAGGIO E DOPPIAGGIO

Questo servizio comprende due distinte sezioni tra loro collegate: la Sezione Tecnofonico e la Sezione Cinefonico.

La prima provvede alle riprese in sonoro diretto dei film girati negli Stabilimenti, la seconda effettua i doppiaggi dei film stranieri e la sincronizzazione, la musica e il mixage dei film doppiati e dei film girati in presa sonora diretta.

I migliori tecnici italiani curano la messa a punto e la perfetta efficienza delle apparecchiature sonore che costituiscono le due sezioni di cui, qui appresso, si danno i dati di dettaglio.

1) SEZIONE TECNOFONICO

Il Tecnofonico dispone di una vasta dotazione dei più moderni apparecchi di presa sonora sincrona. Sei apparecchi consentono la presa sonora su pellicola fotografica, mentre alla nuova tecnica di presa su pellicola magnetica sono destinati tre apparecchi modernissimi. Questi ultimi appartengono ai più recenti tipi della Western Electric: tipi 1000 e 1100.

Gli apparecchi di presa su fotografico sono del tipo ad area variabile e sono di produzione RCA. Il più moderno di essi, il PM. 50, è installato in uno spazioso autocarro ed è provvisto di una così vasta dotazione di apparecchi di misura e controllo da costituire un perfetto laboratorio acustico a funzionamento completamente autonomo. Le colonne sonore prodotte da questo impianto sono fra le più perfette che la tecnica sonora odierna permette di ottenere. Alle prese in località disagiate e difficilmente accessibili è destinato il PM. 51, pure installato su autocarro, ma completamente smontabile e trasportabile. Due altri autocarri ospitano due impianti PM. 45 tutti provvisti di ottica rinnovata, di compressore elettronico ecc.

Due altri PM. 45 sono analogamente installati su cabine trainabili e sono destinati alle prese in Stabilimento.

2) SEZIONE CINEFONICO

In questa sezione si svolgono le fasi finali e le prese speciali inerenti alla registrazione sonora:

a) La sala di doppiaggio, ad acustica variabile, consente la realizzazione dei più svariati effetti sonori. Alla sala è annessa una cabina di registrazione provvista di un settimo impianto, fisso, di registrazione su pellicola. Le uscite di quattro microfoni e di tre teste sonore « Interlock » possono essere a volontà inserite nei quattro canali del mixer di registrazione. E' così possibile a volontà la registrazione del solo doppiato, ovvero di un mixage diretto, mescolando la voce degli attori con le colonne musica, effetti, ecc.

b) L'auditorium, di cm. 25 × 15 × 10, e di ottima qualità acustica, è dotato di una cabina di proiezione e di una grande cabina di registrazione questa ultima separata dall'auditorium da una grande finestra a doppio cristallo. Il direttore d'orchestra sincronizza l'esecuzione sulla proiezione mentre il tecnico addetto alla registrazione può dosare dalla cabina le uscite di più microfoni (fino a quattro) e inviare il segnale ad uno qualsiasi degli impianti di registrazione in un altoparlante di altissima fedeltà installato nella cabina.

c) La colonna finale è prodotta nella sala mixage in cui ben otto colonne sonore, riprodotte in otto teste sonore sincrone (una accoppiata al proiettore fotografico) possono essere dosate e mescolate e inviate per la registrazione ad uno degli impianti di registrazione. La voce di uno speaker sistemato in una cabina isolata, può essere a volontà inserita nella colonna finale. Anche qui il risultato dell'operazione è controllato in un altoparlante ad alta fedeltà attraverso l'impianto in cui si effettua la registrazione.

Il Servizio dispone dei più moderni microfoni RCA (10001 e 77D) e Western (618, 634) e di tutta l'attrezzatura relativa all'impiego di questi, (cavi, giraffe di tipo leggero e pesante, ecc.). Due apparecchi Play-Back permettono la riproduzione in scene di colonne registrate in precedenza.